

وزارة الثقافة
الهيئة العامة لقصور الثقافة
قراءات جديدة فى أدبنا المعاصر
د. السيد إبراهيم
كتابات نقدية
195

قراءات جديدة
فى أدبنا المعاصر

د. السيد إبراهيم



سلسلة
كتابات نقدية

تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

• قراءات جديدة فى أدبنا المعاصر
• د. السيد إبراهيم
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2010م
264ص. 5ر13 × 5ر19 سم
• تصميم الغلاف: هند سمير
• المراجعة اللغوية: أحمد حسن
سوزان عبد العال
• رقم الإيداع: ٢٤٢٧٢/ ٢٠١٠
• الترقيم الدولى: 5-403-701-977-978
• المراسلات:
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالى: 16 شارع أمين
سامي - قصر العيني
القاهرة - رقم بريدى 11561
ت: 27947891 (داخلى: 180)
Email:ketabat2004@hotmail.com
• الطباعة والتنفيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: 23904096



تعنى بنشر النقد التطبيقى والنظرى وتهتم
بإبراز نتاج المدارس النقدية العربية والعالمية

قراءات جديدة
فى أدبنا المعاصر

3

المحتوى

- مقدمة 7
- مدخل: تأثير البيئة على الإبداع.......................... 9
- الفكر السياسى والرمز الفنى:
إبراهيم عبد القادر المازنى وقصة توحة.................. 21
- الملك أوديب: توفيق الحكيم بين الفن والأسطورة.......... 45
- اللص والكلاب لنجيب محفوظ......................... 61
- بهاء طاهر: بالأمس حلمت بك......................... 79
- المجوس لإبراهيم الكونى............................ 87
- أمين معلوف و"حدائق النور" 97
- مجموعة "البحر الرمادى" لأحمد الشيخ................ 113
- طه وادى وكتابة السيرة الذاتية....................... 121
- "شرف الله" لفتحى إمبابى............................ 133
- أمينة زيدان و"حدث سرا" 151

* الشعر

- بدر شاكر السياب وقصيدة المطر....................... 181
- للشعراء أيضًا مدنهم الفاضلة: بين الغذامى وحمزة شحاتة..... 195
- يوسف صديق: الشاعر الفارس......................... 217
- فاروق شوشة: طقوس الحركة فى المسارات المدارية......... 225
- الشعر والغموض: ديوان المتصوفون الشعراء لعادل عزت.. 247

الإهـــداء

إلى غدٍ تتطلع إليه النفوس
وهو يقينها وشهادة وجودها

س . إ

مقدمة

أردت بهذا الكتاب الذى يتناول جملة من الأعمال القصصية والشعرية فى أدبنا الحديث أن يكون نوعا من حماية ذاكرتنا النقدية التى ظلت أمدا غير يسير تحتفل بمفاهيم ورؤى كانت لها الأولوية والصدارة فى كتاباتنا، كالتأكيد على رسالة الأدب والالتزام بقضايا المجتمع.. إلخ لقد كدنا ننسى ذلك فى خضم التيارات الحديثة التى صارت تنظر إليه بعين الارتياب وتلقى به وراء ظهورها.

سيجد القارئ هذه الرغبة فى فصول متعددة من الكتاب، مطويةً فى تلافيف ما يقرأ، لكنه سيجد بالإضافة إلى ذلك ما يصله بالمفاهيم المختلفة فى النقد الحديث وطرائقه فى قراءة الأدب، لقد وضعت بين يديك فى هذا الكتاب أبحاثا ومقالات كتبت على فترات متباعدة، واستندت إلى مفاهيم نقدية مختلفة تشكلت عند صاحبها على مدى أربعين عاما، فأشبهت أن تكون صورة لعقل كاتبها فى تطوره عبر السنين.

إن ثمة خيطًا يمكن أن يتتبعه القارئ فى تناول الأعمال الروائية

التى تعرضت لها فى هذا الكتاب يتمثل فى التقابل بين ثقافة الوادى وثقافة الصحراء، ظهر بجلاء عند الكونى فى رواية المجوس، حين يقول - مثلاً- على لسان بعض شخصياته:

- قايضنا الحياة نفسها بضياع أبدى اسمه: الحرية، رضعناه فى الحليب، وتعلمناه منذ همنا فى الصحراء، فما هذه الهجرة الأبدية إن لم تكن هربا من الأصفاد والأرض والاستقرار والواحات..إن لم تكن تلك المحاولة الجليلة الشجاعة فى التخلص من الاستعباد والسعى العنيد إلى الفضاء(١).

-من اختار اللقمة اختار القيد، اللقمة عدو الصحراء، عدو من احترف الهجرة، وأنا أنصحك أن تقبل أهل الواحات فى مدينتك إذا أردت ألا تشقى فى تدريب الصحراويين المعاندين على الطاعة وحياة الاستكانة(٢)، المنفى قدر الصحراوى الذى رفض كيس الدقيق، والاستنفار عقيدته(٣).

ولم أشأ- هنا- أن أفرد ذلك بمبحث وحده، ثقة منى بأن القارئ سيتيقظ إلى ذلك خلال تنقله فى الكتاب.

فى اللص والكلاب، تمثلت المشكلة فى التقابل بين إرادة الفعل وبين التسليم بالقضاء أو الأمر الواقع، كما ظهر فى التقابل بين شخصيتى البطل والشيخ المتعبد، وتمثلت المشكلة على نحوٍ ما فيما أراد توفيق الحكيم أن يتناوله من مسألة القدر وإرادة الإنسان.. إلخ.

إن جزءا أساسيا من هموم الكتاب أن نحاول توجيه النظر إلى الشخصية المصرية من داخلها، وهل هى فى التحليل الأخير ثقافة الوادى- ثقافة الثبات والانحناء لعوادى الزمن، أم أنها ما زالت تحمل فى أحشائها نبضاً بإرادة التحرر ونبذ الجمود.

مدخل
تأثير البيئة على الإبداع

لا ينحصر الإنسان داخل وجوده الفردى، فهو ليس وحده فى العالم، وإنما تحيط به الطبيعة كما يحيط به كذلك من حوله من البشر، وليست ميوله الفطرية بمنأى عن تأثير ميول أخرى عرضية أو ثانوية ترجع إلى الظروف الاجتماعية أو البيئة الطبيعية، وهذه الميول الثانوية قد تعضد الميول الفطرية أو قد تكون مناوئة لها، فالمناخ الإقليمى للبلد الذى تحيا فيه أمة ما يترك بصماته بمضى الزمن..إلخ، تلك هى الفكرة النظرية التى تحرك منها أحد النقاد الكبار فى تاريخ النقد الأدبى، وهو الناقد الفرنسى المشهور هيبوليت تين HippolytTain فيما كتبه من دراسات عملية، كالذى فعله فى كتابه تاريخ الأدب الإنجليزى الذى كتبه سنة ١٨٦٤م، حيث كانت الغاية التى تتوخاها دراسة الأدب عنده أن تميط اللثام عن القضايا البيئية فى الأدب، وهى القضايا التى جعلها واحدة ضمن ثالوثه

المشهور: الجنس أو العرق race، والبيئة milieu، والعصرepoch ،أو اللحظة التاريخية، إن ذلك يعنى أن أهمية دراسة الأدب إنما تكمن فى أنه من بين صور المعرفة المختلفة، كالدين والفلسفة، يعد أغناها وأوفرها من جهة الإفضاء والبوح بالدوافع التى تحتِّم الاتجاه الذى تسير فيه الحضارات.

ونستطيع أن نقول إن تين كان سباقا فى مجال الدرس الثقافى الذى يسيطر اليوم على الدراسات النقدية، ولذلك كان الشعر عنده يقف على قدم المساواة مع كل صور التعبير التى تعبر عن الإنسان تعبيرا مباشرا، لا نقول الدراما أو الرواية فحسب، بل ينضاف إلى ذلك أيضا، الرسائل التى يتبادلها الأفراد، وأحاديث الموائد، والمواعظ أو الخطب الدينية، والمذكرات أو السير الذاتية والاعترافات.

وفى النقد العربى الحديث كان للشيخ أمين الخولى احتفاؤه الشديد بالبيئة الإقليمية فى درس الأدب العربى، فهو يرى- غير بعيد مما كان يذهب إليه تين- أن لكل بيئة مزاياها وخصائصها التى تنفرد بها بين الأقاليم، وتلك المزايا والخصائص هى التى توجه الحياة الأدبية فيها، وباختلاف هذه المميزات المادية والمعنوية تختلف حياة الإقليم الأدبية، ويختلف نظام سيرها أو تطورها من نشأة وتدرج وتفرع.

ومن هذا المنطلق رأى الخولى ضرورة أن يدرس الأدب المصرى فى إطار خصائص المكان؛ فللبيئة المصرية تميزها الواضح الذى يؤثر فى أدبها، ودراسة الأدب المصرى "من منطلق الذاتية المصرية هى أهم معالم تجديد الدراسة الأدبية فى مصر، أو البيئات العربية الأخرى التى تنحو هذا النحو فى دراسة الأدب".

لقد قرن أمين الخولى رؤيته تلك بدراسة الأدب دراسة علمية، اعتمادا على ما يقرره العلم التجريبى الذى يتحدث عن "علاقة الكائن ببيئته وأثر تلك البيئة بنوعيها من طبيعية واجتماعية فى الحى الذى يعيش فيها ويختص بها...، حينما يرصد الفوارق الفاصلة بين البيئات ويدرك أن مصر قد تميزت من ذلك بمميزات واضحة الفصل قوية التأثير فى التحديد والتمييز من بحار وصحارى وبمقومات خاصة جعلت هذه البلاد، وحدة مادية بارزة المعالم جلية الخصائص ماثلة الفوارق".

والفكرة التى ينتهى إليها الشيخ أن الأدب العربى ليس شيئا واحدا، فهو يختلف فى تذوق كل إقليم له، والنتيجة المحتومة لدراسة البيئة الخاصة للإقليم أن أساليب بعينها من الأدب العربى قد تقبلها ذوق الإقليم دون أساليب، وأن فنونا من القول الأدبى شعره ونثره قد راجت دون فنون أخرى من ذلك، ولا شك أن فى رؤية الخولى تداخلا بين إنتاج الأدب وتلقيه، بحيث يظهران شيئا واحدا.

لقد تحدث نقاد العرب الأقدمون عن تأثير البيئة على الفرد أيضا، ولكنهم تناولوا ذلك تناولا مختلفا، اختلاف النقد التفسيرى الذى يطلب لنفسه سندا علميا عن النقد المعيارى الذى يجنح إلى التفضيل أو الاستحسان والاستهجان؛ فالشعر لا يتأتى نظمه على أكمل ما يمكن فيه إلا بحصول أشياء، منها النشء فى بقعة معتدلة الهواء حسنة الوضع طيبة المطاعم أنيقة المنظر ممتعة من كل ما للأغراض الإنسانية به علقة، والترعرع بين الفصحاء الألسنة المستعملين للأناشيد المقيمين للأوزان، فالعنصر الأول يوجه طبع الناشئ -فيما

يرى حازم القرطاجنى صاحب منهاج البلغاء- إلى الكمال فى صحة اعتبار الكلام وحسن الروية فى تفصيله وتقديره ومطابقة ما هو خارج الذهن به، وإيقاع كل جزء منه فى كل نحو ينحى به أحسن مواقعة وأعدلها، حتى يكون حسن نشء الكلام مشبها حسن نشء المتكلم به.

لاعتدال المناخ إذن أثر ظاهر على نظم الشعر والإجادة فيه، ولكن قد لا يكون المكان معتدلا، ومع ذلك ينشأ أبناء المكان على البراعة فى الشعر وإحراز قصب السبق فى الفصاحة، لوجود أشياء أخرى يستعاض بها عن اعتدال البقعة، كأن تستجد الأهوية للناشئ وترتاد له مواقع المزن ومواضع الكلأ والنبات الغض، ولا يُخَيِّم به فى الموضع إلا ريثما يصوِّح كلؤه ويغيض ماؤه؛ فـ"إن الطباع الناشئة أيضا على هذه الحال، وإن لم تكن فى الأقاليم المعتدلة، جارية مجرى تلك فى سداد الخاطر والتنبه لما يحسن فى هيئات الألفاظ المؤلَّفة والمعانى وما لا يحسن، وعلى هذه الحال الثانية كان نشء شعراء العرب، وبذلك تهدَّوا من تشقيق الكلام وتحسين هيئاته اللفظية والمعنوية إلى ما تهدوا".

لكن أجدر أمة بالتفوق فى ميدان الفصاحة تظل هى الأمة التى تجمع إلى ذلك كله اعتدال الهواء وطيب البقعة التى يقيمون بها، فـ"لو اتفق النشء على هذه الحال من استجداد الأهوية وارتياد أماكن المزن لأمة تكون أرضهم التى يترددون فيها أحسن الأرض بقعة وأمتعها وأعدلها هواء، وكانت دواعيهم تتوفر على جعل الكلام عدة لما يراد من استثارة الأفعال الجمهورية أو كفكفتها بالإقناعات

والتخاييل المستعملة فيه نحو توفر دواعى العرب إلى ذلك، لكانت هذه الأمة أجدر أمة أن تحوز قصبات السبق فى الفصاحة وأن تستولى على الأمر الأقصى فى ذلك، وأفصح قبائل العرب من شارف هذه الحال التى وصفنا أو قاربها".

كذلك يؤكد نقاد العرب على عنصر آخر للبيئة السياسية به اتصال وثيق، وهو ما سماه حازم كرم الدولة، وذلك بمكافأة أهل الإبداع ومنحهم الجوائز وإعانتهم على أمور معاشهم.. إلخ؛ فالفقر آفة الشعر؛ لأن الشاعر كما يقول ابن رشيق: إذا صنع القصيدة وهو فى غنى وسعة نقحها وأنعم النظر فيها على مهل.. وإذا كان فقيرا مضطرا رضى بعفو كلامه وأخذ ما أمكنه من نتيجة خاطره، كذلك ألحوا على ما يحرك عنصر العاطفة والوجدان فى الإنسان من الاغتراب عن الأوطان، بما من شأنه أن يثير أشواقه ويحرك أشجانه، وروى عن الشاعر العباسى: من لم يأت شعره من الوحدة فليس بشاعر، وفسروا ذلك بأنه أراد الخلوة أو أراد الغربة، وقال ديك الجن: ما أصفى شاعر مغترب قط، يعنى ما استعصى عليه الشعر.

وقد يساوى الغربة فى تأثيرها على الشاعر التماسه العزلة والخلوة إلى نفسه بعيدا عن ضجيج الحياة اليومية أو شواغل الالتقاء بالبشر، يقول ابن رشيق: سألت شيخا من شيوخ هذه الصناعة- يعنى صناعة الشعر- فقلت: ما يعين على الشعر فقال: زهرة البستان وراحة الحمام، وقيل لكثيّر: كيف تصنع إذا عسر عليك الشعر قال: أطوف فى الرباع المحيلة والرياض المعشبة، فيسهل علىّ

أرصنه ويسرع إلىّ أحسنه، وقال الأصمعى: ما استُدعى شارد بمثل الماء الجارى والشرف العالى والمكان الخالى، وقيل الحالى، يعنى الرياض، وقد كان الفرزدق الشاعر المشهور وأحد فحول الشعر الثلاثة فى وقته، إذا استعصى عليه الشعر، يركب ناقته ويطوف بها خاليا منفردا وحده فى بطون الأودية وشعاب الجبال والأماكن الخربة الخالية، فيلين له الكلام وينقاد الشعر.

ويقال إن كثيرا الشاعر المعروف بكثير عزة، تحداه فتى من الأنصار بأبيات حسان بن ثابت التى يقول فيها:

لنا الجَفَنَاتُ الغرُّ يلمعْنَ بالضُّحَى

وأسيافُنا يقطُرْنَ مِنْ نَجْدَةٍ دما

وأمهله الفتى عاما كاملا، وظل كثير يكابد الشعر من ليلته فلم يقدر على قول شىء، حتى إذا قرب الصباح أتى جبلا بالمدينة يقال له ذباب وظل يصيح كالمستجير وتوسد ذراع ناقته، فانثالت عليه القوافى انثيالا، وجاء بالقصيدة بكرة وقد أعجزت الشعراء وبهرتهم طولا وحسنا وجودة،

لقد تأكدت عند حازم القرطاجنى فكرة البيئة باعتبارها ذات تأثير قاطع على الشعر على نحو ربما كان هو أكثر نقاد العرب إلحاحا فيه، فـ"ليس تكمل لشاعر مهيئات الشعر إلا بطيب البقعة وفصاحة الأمة وكرم الدول ومعاهدة التنقل والرحلة، فقلما برع فى المعانى من لم تنشئه بقعة فاضلة، ولا فى الألفاظ من لم ينشأ بين أمة فصيحة، ولا فى جودة النظم من لم يحمله على مصابرة الخواطر فى إعمال الروية الثقة بما يرجوه من تلقاء الدولة، ولا فى رقة أسلوب النسيب

من لم تشط به عن أحبابه رحلة ولا شاهد موقف فرقة".

وهذا هو الأساس الذى عوّل عليه بعضهم فى تفضيل شعراء الشام على من عداهم، فـ"لم يزل شعراء عرب الشام وما يقاربها أشعر من شعراء عرب العراق وما يجاورها فى الجاهلية والإسلام، والسبب فى تبريز القوم قديما وحديثا على من سواهم فى الشعر قربهم من خطط العرب ولا سيما أهل الحجاز وبعدهم عن بلاد العجم وسلامة ألسنتهم من الفساد العارض لألسنة أهل العراق لمجاورة الفرس والنبط ومداخلتهم إياهم، ولما جمع شعراء العصر من أهل الشام بين فصاحة البداوة وحلاوة الحضارة ورزقوا ملوكا وأمراء من آل حمدان وبنى ورقاء هم بقية العرب والمشغوفون بالأدب والمشهورون بالمجد والكرم والجمع بين أدوات السيف والقلم، وما منهم إلا أديب جواد يحب الشعر وينتقده ويثيب على الجيد منه فيجزل ويفضل، انبعثت قرائحهم فى الإجادة فقادوا محاسن الكلام بألين زمام وأحسنوا وأبدعوا ما شاءوا".

ويتصل بعنصر البيئة المكانية الذى يتمثل فى اعتدال المناخ، اختيار الأوقات التى يقصد فيها الشاعر إلى كتابة الشعر لما يكون لذلك من تأثير على مزاجه وانثيال قريحته؛ فاعتدال ظروف المناخ فى بعض أوقات النهار يشبه اعتدالها فى بعض البقاع دون بعض فى جميع الأوقات، فللشعر- كما يقول ابن قتيبة- أوقات يسرع فيها أتيُّه، ويُسمح أبيّه، منها أول الليل قبل تغشّى الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها يومُ شرب الدواء، ومنها الخلوة فى الحبس والمسير، أى حين يخلو المرء بنفسه، فيعزل نفسه عن الشواغل، سواء

بحبس نفسه داخل جدار، أو يكون مسافرا فى رحلة وحده لا يشغله إنسان يكون معه.

وقد استوفى ابن رشيق الكلام فى هذه الفكرة، فقال: "..ليس يفتح مُقْفل بحار الخواطر مثل مباكرة العمل بالأسحار عند الهبوب من النوم؛ لكون النفس مجتمعة لم يتفرق حسّها فى أسباب اللهو أو المعيشة أو غير ذلك مما يعييها، وإذ هى مستريحة جديدة كأنما أنشئت نشأة أخرى، ولأن السحر ألطف هواء وأرق نسيما وأعدل ميزانا بين الليل والنهار.

إن هذا هو الأساس الذى بنى ابن قتيبة عليه تفسيره لتفاوت شعر الشاعر الواحد وكتابات الكتّاب، فلهذه العلل تختلف أشعار الشاعر ورسائل الكتاب، وقالوا فى شعر النابغة الجعدى: خمار بواف ومطرف بآلاف، يعنى شعره يتفاوت بين أن يكون فيه ما يشبه الثوب الرخيص الذى يشترى بدرهم وثوب الحرير الذى تبذل فيه آلاف الدراهم، ففيه ما هو غث وفيه ما هو ثمين، وهذا راجع إلى أنه يقول الشعر فى أوقات مختلفة منها ما تصفو القريحة والنفس فيه، فيجود القول ويحسن، ومنها ما هو بخلاف ذلك، ثم يقول: ولا أرى غير الجعدى فى هذا الحكم إلا كالجعدى، وإذا فهذا أساس عام يعول عليه ابن قتيبة فى تفسير التفاوت الذى يكون فى شعر الشعراء جودة وضعفا، وهو لا يرى أحدا مستثنى من هذا الحكم إذ يقول: "ولا أحسب أحدا من أهل التمييز والنظر، نظر بعين العدل وترك طريق التقليد، يستطيع أن يقدّم أحدا من المتقدمين المكثرين على أحد إلا بأن يرى الجيد فى شعره أكثر من الجيّد فى شعر غيره".

وقد كان مما وصى به أبو تمام تلميذه أبا عبادة البحترى أن قال له: "يا أبا عبادة تخيّر الأوقات وأنت قليل الهموم صفر من الغموم، واعلم أن العادة فى الأوقات أن يقصد الإنسان لتأليف شىء أو حفظه فى وقت السحر، وذلك أن النفس قد أخذت حظها من الراحة وقسطها من النوم.......وإذا عارضك الضجر فأرح نفسك ولا تعمل إلا وأنت فارغ القلب".

وجاء فى صحيفة بشر بن المعتمر: "خذ من نفسك ساعة فراغك وفراغ بالك وإجابتها إياك، فإن قلبك تلك الساعة أكرم جوهرا وأشرف حسًا وأحسن فى الأسماع وأحلى فى الصدور وأسلم من فاحش الخطأ".

ومما يتصل بمسألة الإبداع والبيئة، ربط الأدب بالواقع والنظر إليه فى إطار فكرة المحاكاة أو الواقعية، وهذا كله مما طوى النقد الحديث عنه صفحا، واتجه بدلاً منه إلى بحث البيئة الثقافية، لا إلى درس العالم الخارجى اجتماعيا كان أو طبيعيا، فليس الأدب تصويرا فوتوغرافيا، أو انعكاسا لظروف خارجية، كما كان يذهب إلى ذلك أصحاب فكرة التصوير، ومنهم من المحدثين محمد صبرى السربونى الذى سيطرت فكرة ربط الإبداع الشعرى بالقدرة على تصوير الواقع على تفكيره، وهو ما تلقى به المناهج النقدية الحديثة، وخاصة البنيوية، وراء ظهرها، وهو ما بينته فى كتب أخرى.

"إن فكرة أن "الطبيعة" و"الواقع" ما هما إلا اختراعان تنشئهما الثقافة نفسها إنشاءً، هى من الأفكار الأساسية الكبرى التى ظل لها وجود باق فى التفكير البنيوى فى مراحله المختلفة، وهى فكرة

مؤسسة أصلا على التحليلات الأنثروبولوجية، وهذا يصطدم بعنف مع الأفكار التى قامت عليها نظرية المحاكاة، بل يقوضها ويعصف بها من الجذور".

وبوسعنا أن نتذكر هنا كلام النقاد المختلفين عن عزل العمل الأدبى عن البيئة، وما ذكره يونج حين شبه علاقة النبات ببيئته الطبيعية التى ينمو فيها إذ هى لا تشرح شيئا عن خصائصه الداخلية وحركة العمل فيه.

على أن بوسعنا لو طورنا الفكرة التى قال بها السربونى فى مواضع أخرى من كتاباته، مما سماه "البيئة العقلية" أن نصل إلى شىء يقارب ما قال به النقد الحديث عن التقاليد الأدبية للجنس الأدبى، وليس هنا موضع الحديث فى ذلك، لكن لعلى أعود- فيما بعد- إلى ربط فكرتى الزمان والمكان- هنا- بما أسس له النقد من فكرة الزمكانية، وأن نربط مفهوم البيئة بالمعنى الأعمق من ذلك حين ننهج منهج التاريخانية الجديدة والنقد الثقافى، فى استظهار ما يتخفى فى النصوص من أثر البيئة الثقافية، وهو ما يمكن أن يكون هذا الكتاب قد أعد العدة إليه.

مراجع

- ابن رشيق، العمدة،
- أمين الخولي، فى الأدب المصرى،
- عوض الغبارى، دراسات فى أدب مصر الإسلامية
- محمد صبرى السربونى، الشعر الجاهلى.
- السيد إبراهيم، آفاق النظرية الأدبية الحديثة
- حازم القرطاجنى، منهاج البلغاء
- ابن قتيبة، الشعر والشعراء
- HazarAdams,CriticaTheorSincPlato
- william K.wimsatt jr.&clenth brooks, literary critism.v3
- JeaDuffyStructuralim,TheoryandPractice
- julian wolfreys& william Baker literary theories, 1996

الفكر السياسى والرمز الفنى
إبراهيم عبد القادر المازنى وقصة توحة

وضعت لنفسى تحديا أساسيا فيما يأتى من السطور: أن أستخرج من قصة قصيرة لإبراهيم عبد القادر المازنى نشرها عام ١٩٣٠م، بعنوان "توحة" نصا كاملا فى القانون السياسى، يظهر فيما كتبه جان جاك روسو فى كتابه الشهير "العقد الاجتماعى": نص آخر مواز ينطوى عليه العمل الفنى، يظهر بجانب ما انشغلت به الحياة الفكرية فى ذلك الوقت من قضايا الفكر السياسى، كالذى عبر عنه الشيخ على عبد الرازق سنة ١٩٢٥ فى كتابه الأشهر "الإسلام وأصول الحكم"، ويؤكد مقولة التاريخانية الجديدة عن التاريخ باعتباره نصا لا يقل أهمية، وعن الظرف التاريخى باعتباره مكونا أساسيا من مكونات النص، هل يمكن أن نقرأ نظرية العقد الاجتماعى، وأن نتبين بعض أشكال الحكومات فيما كتبه المازنى فى هذه القصة؟

تبدأ القصة بحدوث أزمة لا يقدر الذين علقوا فيها على الخروج منها: "لبثنا ساعة أو نحو ذلك نحاول أن نرفع عجلات السيارة من

الطين الذى انغرزت فيه إلى محاورها، فلما أعيانا أن نخرجها بأيدينا تارة وبالآلة الرافعة تارة أخرى- لأنها كانت تغوص تحت ثقل المركبة- عدنا إلى مقاعدنا صامتين مطرقين"، ولكنهم مسئولون أساسا عن الوقوع فيها؛ لأنهم سمحوا بنقض العقد الاجتماعى الذى كان يقضى بأن تترك القيادة لصاحب السيارة: "كان صاحبها يسوقها فى أول الأمر ومعه إلى جانبه زوجته، فلما جاوزنا البلدة وغابت عن عيوننا مئذنة المسجد وصرنا إلى السكة الزراعية تولت الزوجة قيادة السيارة على الرغم من اعتراضنا"، بالرغم من اعتراضهم فى أول الأمر طبعا فقد تنازلوا عن هذا الحق ورضخوا للقوة التى سلبتهم حق الاختيار واستولت على القيادة قهرا، هذه إشارة للعلاقة بين الحاكم والمحكوم التى يعرض لها ما يمكن أن نسميه الإخلال بالعقد الاجتماعى فيها، إشارة الكاتب إلى المئذنة يشير ضمنا إلى أن العقد الاجتماعى قائم على أساس من الفكرة الدينية التى لا تقضى للمرأة بحق القيادة أو الحكم.

فكرة العقد الاجتماعى تقوم أساسا على أن الناس كانوا يعيشون فى مراحلهم الأولى على الطبيعة التى تمنح كلا منهم حرية مطلقة لا يحدها شيء، ومن هنا لم يكن بد من الصراع والاقتتال اللذين يهددان الجميع، فنشأ بدلا من ذلك اتفاق فيما بينهم على أن يتنازل كل منهم عن نفسه وحريته وماله لإرادة عامة تحكم الجميع وتحميهم على قدم المساواة وتؤمن لهم الدفاع عن أنفسهم ضد الأخطار الخارجية كالطبيعة وضد اجتياح الجماعات الأخرى.

إن الإنسان بانتقاله من الحالة الطبيعية إلى حالة الاجتماع أو

الحالة المدنية إنما يضع حداً لاستعمال القوة ويحل القانون محل ذلك؛ إذ ليس لأحد من الناس- على ما يقول روسو فى كتابه العقد الاجتماعى، أو مبادئ القانون السياسى- "سلطة تخولها الطبيعة له على من معه، والقوة لا يتولد عنها حق من الحقوق، ولذلك كانت العهود هى أساس كل سلطة شرعية بين الناس" (روسو الفصل الرابع من الباب الأول)

الإنسان هنا يتنازل عن حريته من أجل "الوصول إلى نوع مما يمكن أن نسميه حلفا من شأنه أن يدافع بكل ما يتحصل له من قوة الجماعة عن شخص كل حليف وأملاكه، وهو يتيح لكل حليف أن يظل- فى الوقت نفسه الذى يندمج فيه بالجماعة- سيد نفسه وحدها، وأن يبقى حرا على الحال التى كان عليها من قبل".

إن كل واحد فينا يضع ذاته وكل ما يملك من القوة مشاعا تحت تصرف التوجه الأعلى للإرادة العامة، ونحن، فى حال اندماجنا نستقبل كل عضو باعتباره جزءا لا يتجزأ من الكل، راجع: جان جاك روسو، العقد الاجتماعى، الكتاب الأول الفصل السادس.

هما إذن مرحلتان فى تاريخ الإنسان: مرحلة كان تنظيم العلاقة فيها بين أفراد المجتمع بعضهم ببعض وبالبيئة المحيطة، ومرحلة أخرى كان فيها تنظيم العلاقة بين الحاكم والمحكوم، وهنا كان لابد للأفراد- لكى يستمر النظام الاجتماعى- من تنصيب قادة تتوافر فيهم الكفاءة والقدرة على حمايتهم وحفظ حياتهم وقضاء مصالحهم، ويكون من مهامهم الحكومة بينهم فيما يختصمون فيه.

هناك إذن عقد ضمنى قائم بين ركاب السيارة وصاحبها أسلموا

بموجبه حياتهم وسلامتهم إليه على أن يضمن لهم بالإضافة إلى كل ذلك قضاء مصالحهم والوصول إلى مقاصدهم، وهذه الأزمة التى تورطوا فيها إنما نجمت عن الإخلال ببنود العقد.

بنود هذا العقد كما يذهب أصحاب النظرية (روسو) قاطعة إلى الحد الذى لو أن أحدا غير منها أو بدل فيها أدنى تبديل لفقدت صلاحيتها وانعدمت جدواها، وإنها، من أجل ذلك، حتى وإن لم يعبر عنها صراحة، هى هى فى كل ركن من أركان الأرض، ويتم قبولها والإقرار بها ضمنيا فى كل ركن من أركان الأرض، إلى أن يسترد كل عضو من أعضاء الجماعة، بموجب الإخلال بالعقد الاجتماعى، حقوقه الأصلية ويستعيد حريته الطبيعية، على حين يفقد الحرية التى جاءته من قبل الاتفاق والتعاهد مع أعضاء المجتمع، والتى ضحى من أجلها بتلك، (انظر المرجع السابق).

إن وقوع الأزمة التى نجمت عن الإخلال بالعقد الاجتماعى، كما تمثل فى حادثة السيارة التى غاصت فى الوحل وعجز الجميع عن استنقاذها، فتح باب الاحتمال للعودة إلى حالة الطبيعة الأولى- حالة التشرد وتبدد المنظومة الاجتماعية، والإيذان بالتحلل من القانون الذى هو عصب العقد الاجتماعى- يقول الكاتب بعد أن ظهر عجز الجماعة التى معه عن فعل شىء لإنقاذ السيارة: لم تبق لنا حيلة فنفضنا أيدينا يائسين ورجعنا إلى مقاعدنا ونحن نلهث وأيدينا وأرجلنا موحلة، وتركنا الأنوار مضاءة تنبيها لمن عسى أن يمر بنا، وقلت بعد فترة وجوم طبيعى:

- "ولم لا فلنجرب حياة المتشردين"

التحلل من القانون هو الناتج الطبيعي من الإخلال بالعقد- هذا الإخلال الذى نجم عن إزاحة صاحب السيارة عن القيادة، برغم اعتراض المتعاقدين، ولذلك انبرى الممثل الأول للقانون بينهم، وهو رئيس النيابة، للتصدى لتلك الفكرة، يقول الكاتب:

"ولكن رئيس النيابة لم يعجبه هذا فقال بلهجة حادة:

- "أى متشردين إننا لا نحيا حياتهم ولم نألف خشونة عيشهم فنحن أعجز منهم عن احتمال ما يحتملون بالعادة، أجسامنا لم تكتسب ذلك القدر من المناعة التى اكتسبتها أجسامهم بالتعرض والتجرد، وهم جهلة وخيالهم محدود،فمتاعبهم هى المتاعب المادية وحدها، ونحن متعلمون، مصقولون مترفون، ولنا خيال أوسع من خيالهم، وهذا الخيال يضيف إلى ما نكابد ألوانا من الشقاء والعذاب لا تجرى ببال المتشرد فهو لا يعرفها ولا يحسها".

هنا نجد التقابل بين نوعين من البشر، أو على وجه التحديد بين مرحلتين من مراحل التاريخ الإنسانى: مرحلة الهمجية، وحياة التحضر أو التمدن، ولكن لا سبيل إلى الرجوع للحياة القديمة؛ فاستعداد إنسان العصر الحديث لذلك لم يعد كما كان.

وإذن لا مناص من الرجوع إلى العقد من جديد وإصلاح الخلل الذى عرض له، ولذلك فإن الرجل صاحب السيارة الذى كان منوطا به القيادة، يأخذ على عاتقه دونهم جميعا مسئولية الخروج من المأزق، فيذهب للبحث عن مكان يقضون فيه ليلتهم حتى الصباح، مسترشدا بمصباحه الذى ربما كان مصباح العقل أو الحكمة، لما جاء فى وصفه فى النص: هذا المصباح رمزه الذى لا يكذب وعنوانه الذى لا يضل.

هنا ينتهى الجزء الأول من القصة، ثم يأتى قسمها الثانى الذى نفاجأ فيه بما يشبه أن يكون قصة داخل القصة، بطلتها "توحة"، صيغة أخرى جديدة لنوع آخر من العقد الاجتماعى ينبنى على الالتزام المحض أو الشعور بالمسئولية - شعور ليس عليه رقيب من القانون، وإنما مرجعه إلى ما يتحلى به أطراف العقد من شعور بالمسئولية الأخلاقية ليس غير، طرفا العقد الجديد هما توحة وحمد، حمد المشلول فى كرسيه أبدا لا يبرحه "كان حمد يعرفنى، يعرفنى فقط، وكان له مال غير كثير أنفق معظمه علىّ وفى إحدى الليالى جاء إلى بيتى وانحط على كرسى ولم يقم بعدها أبدا".

وردت رأسها إلى الوراء حتى حجب الكرسى وجهها عن عيوننا ومضت تقول:

- " قال لى الأطباء الذين فحصوه إنه سيظل هكذا أبدا، سيبقى كالطفل الرضيع الذى لا يستغنى عن عناية الأم، وقالوا إن هذا راجع إلى إسرافه فى حياته، ولم يكن لى طفل، فاشتقت أن أتخذه طفلى وأن أتعهده بعنايتى وأن أبذل له أمومتى، أليس قد أنفق علىَّ ماله ليصير طفلى"؟

هو عقد ضمنى يتجلى على نحو لا يداخله اللبس فى قول المرأة: أليس قد أنفق علىّ ماله ليصير طفلى؟

أكدت الجماعة التى انفرط عقدها همجيتها أو عودتها إلى حالة الطبيعة الأولى بالاعتداء على ملكية الآخرين حين نادوا على من فى البيت فلم يرد عليهم أحد، فهجموا على الباب وكسروه: "وطال دقنا للباب ونداؤنا توحة هذا حتى مللنا، ونفد صبر أحدنا فأهوى على

الباب يضربه برجله مرة ويدفعه بكتفه مرة أخرى حتى انخلع فاندفع داخلا ولكن رئيس النيابة وقف مترددا يراجع نفسه ويراجعنا ويحاول أن يصدنا عن اقتحام البيت، ولكنا سخرنا منه ومن هذه "الحرفية" القضائية".

القانون هنا يقف فى صف المدنية والتحضر وما يقتضيه العقد الاجتماعى من تجريم الاعتداء على أملاك الآخرين، ولكن رئيس النيابة يقف موقفا وسطا بين الموقفين، فهو ليس حاسما فى فرض القانون، بل يقف موقف التردد ومراجعة النفس، وهذا معناه أن ثقته اهتزت فى القانون الذى تقوض من أساسه بتقوض العقد الذى تحلل منه الأفراد للتو، وإن كان لم يزل ولاؤه إليه، فالقانون الأول- كما يقول أصحاب النظرية- حين يستخلص الإنسان حريته الأولى أن يعمل على حفظ حياته هو نفسه، ولا يكون أحد غيره قاضيا يفصل فى الوسائل المناسبة لحفظ بقائه. (راجع روسو الفصل الثانى من الباب الأول)

وإذا كانت حياة المدنية فرضت نوعا من العبودية على أصحابها، فهناك مغزى من جعل المرأة التى تقوم على شئون رعيتها، وهو "حمد" المشلول، تنتقل من المدينة إلى الريف، وتعيش حياة أقرب إلى أن تكون مقطوعة عن الوجود الاجتماعى: "لقد كنت فى الإسكندرية قبل ذلك- قبل أن آتى إلى هنا، وجمعت قدرا من المال لا بأس به، أكثره حلى...، وكرهت بعد ذلك مقامى فى الإسكندرية وحياتى فيها، لقد انتهى ذلك لما وجدت طفلى، بعت حليى واشتريت قطعة أرض صغيرة هنا هى حسبنا بل هى فوق الكفاية، وابتنيت هذا الكوخ..،

وقد كان المقام فى أول الأمر عسيرا وكانت الوحدة مضنية، ولكنى وطنت نفسى عليها ورضتها على السكون إلى العزلة مع "حمد".

قصة توحة هى كذلك مراجعة لفكرة أساسية من أفكار العقد الاجتماعى- تلك الفكرة التى تذهب إلى أن النظام الاجتماعى وبالتالى ما ينبنى عليه من عقود لا يأتى من جهة الطبيعة، كما يقول روسو (الفصل الأول من الكتاب الأول)، الذى فى قصة توحة عهد وثيق أت من جهة الطبيعة يتمثل أولا فى الارتباط الوثيق بين المرأة وحارسها الأمين الذى يتبعها أينما سارت، كأنما يقضى حق الالتزام عليه الناتج عن تربيتها إياه وعطفها عليه منذ صغره، تقول المرأة، فى إشارة إلى الكلب الضخم الذى كان بصحبتها: "وجدت هذا الرفيق، وجدته ضالا فأخذته وربيته فهو الآن رفيقى وأنيسى، لا يتركنى قط، هو خفيرى أينما ذهبت، يخرج معى ويؤوب معى، وهو راض عنى وقانع بى لا يسألنى عن شىء"، كما يتمثل كذلك، أعنى هذا العقد الناشئ من جهة الطبيعة فى علاقة الأمومة التى قامت بين توحة وحمد "الطفل الرضيع الذى لا يستغنى عن عناية الأم"، الأمومة فى الأصل علاقة طبيعية تماما، ولا تفرضها المواضعات الاجتماعية.

هذه العلاقة الأسرية علاقة منصوص عليها فى نظرية العقد الاجتماعى أنها علاقة ناشئة بحكم الطبيعة لا بحكم الاجتماع البشرى، فالأسرة هى "أقدم المجتمعات قاطبة، وهى من بينها جميعا المجتمع الناشئ بحكم الطبيعة، ومع ذلك فهو لا يدوم إلا بدوام حاجة الصغار إلى الأب لحفظ بقائهم، وريثما تنقضى هذه الحاجة ينقضى معها كل ارتباط أوجدته الطبيعة، فالصغار وقد تحرروا من واجب

الطاعة الذى يدينهم به الأب، والأب وقد تحرر من واجب الرعاية الذى يدين به لهم يعودون جميعا إلى حالة الاستقلال الند للند، فإذا حدث أن استمر ارتباطهم معا، فإن ذلك إنما يكون طوعا وليس بحكم الطبيعة، ولا يستمر وجود الأسرة إلا بناء على الاتفاق والعقد الاجتماعى نفسه. (راجع روسو الفصل الثانى من الكتاب الأول)

الارتباط الأسرى الذى أساسه الاتفاق أو العقد الاجتماعى نجد صورتين له فى القسمين الأول والثانى معا من القصة، فى القسم الأول تواجهنا الزوجة وزوجها وأخوها، وفى القسم الثانى تواجهنا المرأة ورفيقها الذى افترض أصحاب السيارة أن له علاقة أسرية بها، إذ يسألونها:

"هل هو أبوك"؟

فقالت موجزة: "كلا"

- "أخوك إذن"؟

- "كلا"

- "زوجك"

- "لا" ممطوطة

حين تنفى العلاقة الأسرية القائمة على الاتفاق، تعود فتلحقها بالعلاقات التى تصنعها الطبيعة: اشتقت أن أتخذه طفلى إن فى ذلك رفضا للحياة المدنية برمتها كما أسلفنا، ومن هنا كانت زوجة صاحب السيارة الوحيدة من بين الحاضرين التى " كان وجهها ناطقا بمقت توحة واحتقارها"؛ ذلك أنها هى الوجه الآخر المقابل للزوجة: الطبيعة فى وجه المدنية.

المرأة فى قصة إبراهيم عبد القادر المازنى بين موقفين متناقضين: متعة السلطة والتحكم ومتعة الحب والعطاء، والجدير بالذكر أن صاحب العقد الاجتماعى، قد أشار إلى الأمرين معا فى سياق كلامه عن الأسرة، وجعل الثانى منهما مناظرا للأول؛ فقال فى الفصل الثانى من الكتاب الأول: "يمكن أن يطلق على الأسرة أنها النموذج الأول للمجتمعات السياسية: الحاكم يناظر الأب، والشعب الأبناء؛ وكل يهب حريته فى مقابل منفعته وحدها، وكل الفرق يكمن فى أن حب الأب لأبنائه- فى حالة الأسرة- هو الثمن الذى يتلقاه عن رعايتهم، أما فى حالة الدولة فمتعة السلطة تحل محل الحب الذى لا يمكن أن يكون للرئيس تجاه من هم تحت سلطانه من الناس"

غير أن متعة الحب فى حالة توحة مشوبة بكثير من الشك؛ فالطفل الذى ترعاه لا يمكن أن يغذى حاجتها إلى الحب، وإن يكن حب الأبناء، هذا الطفل أقرب إلى الموت منه إلى الحياة، وهى قد تتحمل رعايته على مضض ومن باب الشعور بالواجب- كما قدمنا، ولهذا ربما أمكننا أن نقارن حالتها بحالة سقراط فى محاورة أقريطون، وهو المثل الذى يضربونه نموذجا للعقد الاجتماعى كذلك.

إن ما فعلته توحة تجاه "حمد" الذى كان يغوص فى كرسيه كلما سلم عليه أحد، وما فعلته بعد ذلك من رفع السيارة التى كانت تغوص فى الطين أكثر كلما حاول أصحابها رفعها، إنما يأتى ترجمة لقول رئيس النيابة وهم يتجادلون فى الطرق التى لا يصلح أكثرها للسير: " إن الذين يستخدمون هذه الطرق وينتفعون بها ويستغلونها يجب أن يؤدوا أجرًا عن ذلك، وهذا ما يحدث فى البلاد الأخرى،

ولكن مصر نهب للأجانب، وليس من العدل أن تفرض ضريبة على المصريين وأن يعفى الأجانب من مثلها، وما دام الأجانب يتوسعون فى فهم الامتيازات إلى حد أنهم يسمحون لأنفسهم أن يعيشوا فى البلاد وأن يستغلوا كل ما فيها وأن يرفضوا مع هذا أن يؤدوا شيئا فى مقابل ذلك فماذا تنتظر".

توحة

ملاحظة: هذه القصة ليست شخصية وإن كانت مسندة إلى ضمير المتكلم، والحكاية في جملتها وجوهرها صحيحة ولكن التفاصيل ليست كذلك.

لبثنا ساعة أو نحو ذلك نحاول أن نرفع عجلات السيارة من الطين الذى انغرزت فيه إلى محاورها، فلما أعيانا أن نخرجها بأيدينا تارة وبالآلة الرافعة تارة أخرى لأنها كانت تغوص تحت ثقل المركبة عدنا إلى مقاعدنا صامتين مطرقين، وكان صاحبها يسوقها فى أول الأمر ومعه إلى جانبه زوجته، فلما جاوزنا البلدة وغابت عن عيوننا مئذنة المسجد وصرنا إلى السكة الزراعية تولت الزوجة قيادة السيارة على الرغم من اعتراضنا؛ فقد كان الجو عاصفا والظلام حالكا والمصابيح ضعيفة لا تلقى ضوءها إلى أبعد من أمتار، وكان المطر قد انقطع ولكن السماء لم تزل غائمة والنجوم محتجبة.

وقطعنا بعض الطريق فى سلام، وكانت الريح تصفر فى آذاننا وصوت انزلاق العجلات على الأرض الطرية يصافح مسامعنا، ولكن الطمأنينة عادت إلينا مع الوقت فانطلقت الألسنة وانصرفت الأذهان عن تصور المخاوف والتفكير فى المحاذر، وإذا بالسيدة ترسل صرخة خافتة وتميل بالسيارة إلى اليسار كأنما أرادت أن تتقى الاصطدام بشىء، وتحاول أن ترتد إلى الاستقامة، ولكن العجلات كانت قد غاصت فوقف المحرك وبقيت السيارة ملتوية وسط الطريق.

لم نقل شيئا لما حدث ذلك بأسرع مما قصصته، فقد فوجئنا به، ولما تنبهنا كنا قد وقفنا وتبينا أنه لم يصبنا - لا نحن ولا السيارة - سوء، ولم نشأ أن نؤلم السيدة فلزمنا الصمت، ولكن زوجها اغتنم الفرصة وهمس فى أذنها أن اسمحى لى، فتزحزحت له وخطا فوقها منحنيا، إلى مركز القيادة، فتنفسنا الصعداء وقلت أنا لأحوّل التفات الباقين عن صاحبنا وزوجته:

- "إن هذه الطرق فضيحة، فما فى مصر كلها طريق واحد صالح للسيارات، وليس العجب أن تقع الحوادث، بل العجب أن لا تقع فى كل ساعة".

وقال أخو الزوجة وكان رئيس نيابة:

-"وماذا تريد ليس فى وسع أية حكومة أن تتكفل بإنشاء الطرق بين نواحى القطر، وتمهيدها وتعهدها بالإصلاح والترميم على حسابها وحدها، فإن الذين يستخدمون هذه الطرق وينتفعون بها ويستغلونها يجب أن يؤدوا أجرا عن ذلك، وهذا ما يحدث فى البلاد الأخرى، ولكن مصر نهب للأجانب، وليس من العدل أن تفرض

ضريبة على المصريين وأن يعفى الأجانب من مثلها، وما دام الأجانب يتوسعون فى فهم الامتيازات إلى حد أنهم يسمحون لأنفسهم أن يعيشوا فى البلاد وأن يستغلوا كل ما فيها وأن يرفضوا مع هذا أن يؤدوا شيئا فى مقابل ذلك فماذا تنتظر، بأى حق تنحى على حكومتك وحدها بالملام إن المسألة هى..."

ولم يبين لنا ما هى المسألة فقد التفت إلينا صاحب السيارة وقال لنا:

- "انزلوا" وصحنا كلنا فى دهشة:

- "ننزل"

قال:

- "نعم، فقد غاصت العجلات فى الوحل وهى فى حاجة إلى معونتكم لرفعها وأرجو أن يكون ذلك ميسورا..وإلا..."

فقلت مستحثا:

-"نعم وإلا.."

فقال وهو يبتسم:

- "وإلا اضطررنا أن نبقى حيث نحن إلى أن يرسل الله من ينقذنا"

ولكنا لم نرفعها بل لعلنا زدناها غوصا، فقد كنا إذا رفعناها بعد الجهد والنصب مقدار إصبع واحدة نعود من فرط الإعياء فندعها تهوى، فتنحط بكل ثقلها بعد تخلينا عنها فيزداد غوصها فى التربة الطرية، ولم تبق لنا حيلة فنفضنا أيدينا يائسين ورجعنا إلى مقاعدنا ونحن نلهث وأيدينا وأرجلنا موحلة، وتركنا الأنوار مضاءة تنبيها لمن عسى أن يمر بنا، وقلت بعد فترة وجوم طبيعى:

- "ولم لا فلنجرب حياة المتشردين، نحن على الأقل على مقاعد وثيرة".

ولكن رئيس النيابة لم يعجبه هذا فقال بلهجة حادة:

- "أى متشردين إننا لا نحيا حياتهم ولم نألف خشونة عيشهم فنحن أعجز منهم عن احتمال ما يحتملون بالعادة، أجسامنا لم تكتسب ذلك القدر من المناعة التى اكتسبتها أجسامهم بالتعرض والتجرد، وهم جهلة وخيالهم محدود، فمتاعبهم هى المتاعب المادية وحدها، ونحن متعلمون، مصقولون مترفون، ولنا خيال أوسع من خيالهم، وهذا الخيال يضيف إلى ما نكابد ألوانا من الشقاء والعذاب لا تجرى ببال المتشرد فهو لا يعرفها ولا يحسها، لا يا سيدى، لو كانت مكاننا طائفة من المتشردين لكان من دواعى اغتباطهم أن يجدوا مثل هذه المقاعد اللينة المريحة ولناموا ملء عيونهم ولما خطر لهم أن يضيئوا المصابيح تنبيها أو تحذيرا أو طلبا للنجدة، بل لما خطر لهم أنهم معرضون لخطر فى وسط هذا الطريق.

فوافق الآخرون؛ لأن ملاحظته فضلا عن سدادها صادرة عن "رئيس نيابة" والذى هو رئيس نيابة لا بد أن يكون أدرى وأعلم ممن ليس كذلك، وأحسست أنا أن الموافقة ليس مرجعها إلى الاقتناع بل إلى مركز المتكلم، ولم يكن لإحساسى هذا من علة سوى كثرة ما اهتزت الرءوس وهو يتكلم فجنحت إلى العناد وقلت مغالطا أو عادلا بالكلام عن جهته:

- "ولكنه لا خير في التذمر، وليست المهارة أن نحسن الاعتذار من تذمرنا وتململنا، بل أن نحسن احتمال الحالة التى نحن فيها،

والمسألة ليست أننا معذورون أو غير معذورين إذا تألمنا، وإنما هى أن نقضى ليلتنا كأحسن مانستطيع وألا ندع خيالنا يجسم لنا سوء ما نحن فيه".

ولم يكن رئيس النيابة أقل منى عنادا، وكان أبرع فى اختيار نقطة الهجوم فقال وهو يشير بيده:

- "لو كنا جميعا من الرجال لما جادلتك، ولكن هذه أختى.. لا أظنك تريد أن تطالبها بهذا ..."

ولم يتمها، فقد وثب زوجها فجأة، وفتح الباب من ناحيته، وانتزع مصباحا صغيرا معلقا بالقرب من الزجاج المواجه للمقعد الأمامى، وقال "كبريت" فاندفعت أيدينا إلى جيوبنا وناوله أحدنا علبة، فسألته:

- "ماذا تريد أن تصنع"؟

فقال وهو يدنى المصباح من زوجته وهى تقدح عود الثقاب لتشعله له:

- "سأنظر هل هنا بيت أو كوخ قريب يصلح للمبيت"

فقالت زوجته وهو يمضى عنها:

- "والسيارة"؟

فلم يزد على أن لوح بذراعه

***

وعاد بعد مدة كانت فيما نحس أطول مما هى فى الحقيقة، وكان حديثنا فى خلالها متقطعا ولم يكن أحدنا يزيد على الكلمة أو الكلمتين، وربما بدأ الواحد الكلام ثم قطعه، فقد فتر الانتظار الرغبة فى الحديث وأغرانا بالنظر والتطلع، على أمل كان يكبر كلما خيل لنا

أننا نلمح شبحا، ثم لا يلبث أن يهزل وينتسخ حين نعلم أننا واهمون، وما أكثر ما كنا ننسى أن مع صاحبنا مصباحا مضيئا وأن هذا المصباح رمزه الذى لا يكذب وعنوانه الذى لا يضل، ولكنا كنا ننتظر على قلق فلا بدع إذا كان ما يجريه الوهم والأمل والقلق فى أول الخاطر غير مطرد فى سياق من الانتظام مع حقائق الموقف.

ولم ندع شيئا محتملا أو غير محتمل إلا تصورناه، فهو فيما كنا نتخيل يعود مرة مخفقا والمصباح في يده مطفأ، وتارة ينادينا ويدعونا أن نهرع إليه فقد وجد بيتا حسنا، وطورا يكبر فى وهمنا أنه راجع إلينا فى جماعة من الفلاحين أقوياء السواعد ينقلون السيارة إلى الأرض الجامدة فنشكرهم ونستأنف السير، وتارة أخرى يقوم فى وهمنا أنه لعله أصابه مكروه من إنسان أو وحش وإن كان لا وحش هناك إلا أن يكون إنسانا، ومرة نتصوره قد أخذ منه الكلل وأضناه خوض الوحل فكف عن البحث وارتد إلينا وهو ينتفض من البرد ويرتعش من الحمى وهكذا.

فلما عاد كان أعجب ما حدث أننا سمعنا صوته قبل أن نرى مصباحه المضىء وإن كان منا قريبا، فأسرعنا إلى الأبواب نفتحها وننزل حتى إننا نسينا أن نأخذ بيد زوجته من فرط العجلة ودهشة السرور بأوبته وبدعوته المبشرة بالخير، وأمطرناه وابلا من الأسئلة من غير أن ننتظر جوابا فلم يزد على أن قال:

– "لا أدرى ولكن قرويا دلنى على بيت قال إنه الوحيد فى هذه المنطقة: "بيت توحة"

فقال رئيس النيابة: "توحة

قال: نعم هل تعرفه"

قال: "لا، ولكن الاسم مع ذلك عجيب، أين هذا البيت أهو بعيد من هنا"

قال: "ربع ساعة إذا سرنا على مهل، تعالوا"

وصرنا إلى الباب فوقفنا عنده ندقه وننادى فرادى ومعا:

- "توحه..توحاه..يا توحاه"

فلم يجبنا أحد، وطال دقنا للباب ونداؤنا توحة هذا حتى مللنا، ونفد صبر أحدنا فأهوى على الباب يضربه برجله مرة ويدفعه بكتفه مرة أخرى حتى انخلع فاندفع داخلا ولكن رئيس النيابة وقف مترددا يراجع نفسه ويراجعنا ويحاول أن يصدنا عن اقتحام البيت، ولكنا سخرنا منه ومن هذه "الحرفية" القضائية.

وكانت الغرفة التى دخلناها عجيبة: ذلك أن أرضها مفروشة بحصير، على مداره مما يلى جدارين، حشيتان رقيقتان طويلتان، وفى أحد الأركان غرارة كبيرة إلى جانب صندوق ساذج، وكرسى واطئ عليه قلتان كفئ على إحداهما كوز، وعلى أحد الجدران مصباح صغير، جلس مواجها له على كرسى له متكأن رجل وحف الشعر متهضم الوجه ثابت الحملاق.

فتقدم إليه الذى كسر الباب وقال

- "هل أنت توحة"

ولكنه لم يتحرك ولم يتكلم ولم يحول عينه إلى مخاطبه، فهمست فى أذن جارى:

- "لعله أصم"

فدنا منه هذا وصاح بأعلى صوته:

- "ياتوحة، هل أنت توحة"

فلم يحفل بنا ولم يولنا أقل عناية، فضاق صدر مخاطبه وأقبل عليه يهز كتفه فما راعنا إلا أنه غاص في كرسيه حتى خيل إلينا أنه تقوض أو دخل بعضه في بعض، فقال رئيس النيابة:

- "كفوا إن الرجل مشلول بلا شك".

وتناوله من تحت إبطيه ورفعه وسواه على مقعده كما كان، وفي هذه اللحظة سمعنا صوتا عذبا من ناحية الباب يقول:

- "أنا توحة".

فالتفتنا مذعورين فأخذت عيوننا على ضوء المصباح الخافت امرأة سمراء مستديرة المحيا دقيقة المعارف رقيقة النظرة، في ابتسامتها المرتسمة على فمها الجميل معان من السرور والسحر والألم والجلد، فاعتذرنا وقصصنا حكايتنا، وكانت تستمع إلينا وهي واقفة في مدخل الباب وذراعاها على الجدارين، فلما فرغنا دعتنا إلى الجلوس وقالت:

- "ألا آتيكم بطعام لا تقولوا: "لا" ولكن قولوا: "نعم" وتعالوا ساعدوني على تهيئته.

فغبطنا بشرها وشرحت صدورنا سماحة نفسها فقمنا معها إلى غرفة- إن صحت تسميتها كذلك- غير مسقوفة لها باب محاذٍ لباب الغرفة الأخرى وفيها سلّم ينتهي إلى السطح، وسألتنا وهي ترشدنا إلى ما تصنع:

- "كيف لم تروا الباب الآخر لو طرقتموه لما احتجتم إلى كسر ذاك، فإنه لا يوصد أبدا"

وفى هذه اللحظة شعرنا بشىء يحك جسمه بالباب فالتفتنا منه إليها فقالت:

- "هذا خفيرى أتحبون أن تروه"

وفتحت الباب فدخل كلب ضخم لم يكد يرانا حتى بدأ يزوم وينظر إليها فوضعت كفها على رأسه ملاطفة له وقالت:

- "لا تخافوا فإنه لا يؤذى ضيوفى".

ثم أولته ظهرها وقالت وهى تبتسم:

- "من حسن حظكم أنه كان معى حين جئتم، فاشكروا لى غيبتى"

ولم يكن فى حركاتها ولا فى كلامها شىء ريفى فقد كان لها ظرف الحضرية ورقتها وكياستها فى الحديث، فأدهشنا ذلك ولم يسع رئيس النيابة إلا أن يسألها:

- "لقد ظننا توحة هذا اسم رجل، وحسبناه فى أول الأمر هذا الجالس هناك فهل هو أبوك"

فقالت موجزة: "كلا"

قال: "أخوك إذن"

- "كلا"

- "زوجك"

- "لا" ممطوطة

فأقصر وكف عن مساءلتها وقد شعر بالحرج وقالت هى وهى تحمل الطعام إلى الغرفة التى كنا فيها: "هذا حمد" فزادت الأمر غموضا بهذا البيان.

وصنعت لنا قهوة بعد الطعام وجلست إلى جانب حمد- على الأرض- وتناولت يده فى كفها وجلست تمسحها وهى تقول:

"لقد كنت فى الإسكندرية قبل ذلك- قبل أن آتى إلى هنا وجمعت قدرا من المال لا بأس به، أكثره حلى، وكان حمد يعرفنى، يعرفنى فقط، وكان له مال غير كثير أنفق معظمه علىّ وفى إحدى الليالى جاء إلى بيتى وانحط على كرسى ولم يقم بعدها أبدا"

وردت رأسها إلى الوراء حتى حجب الكرسى وجهها عن عيوننا ومضت تقول:

- " قال لى الأطباء الذين فحصوه إنه سيظل هكذا أبدا، سيبقى كالطفل الرضيع الذى لا يستغنى عن عناية الأم، وقالوا إن هذا راجع إلى إسرافه فى حياته، ولم يكن لى طفل، فاشتقت أن أتخذه طفلى وأن أتعهده بعنايتى وأن أبذل له أمومتى، أليس قد أنفق على ماله ليصير طفلى وكرهت بعد ذلك مقامى فى الإسكندرية وحياتى فيها، لقد انتهى ذلك لما وجدت طفلى، بعت حليى واشتريت قطعة أرض صغيرة هنا هى حسبنا بل هى فوق الكفاية، وابتنيت هذا الكوخ، وما حاجتى إلى أكبر منه ليس معى غير "حمد"، وهو كما ترون تكفيه رقعة الكرسى، وقد كان المقام فى أول الأمر عسيرا وكانت الوحدة مضنية، ولكنى وطنت نفسى عليها ورضتها على السكون إلى العزلة مع "حمد"، ثم وجدت هذا الرفيق، وجدته ضالا فأخذته وربيته فهو الآن رفيقى وأنيسى، لا يتركنى قط، هو خفيرى أينما ذهبت، يخرج معى ويؤوب معى، وهو راضٍ عنى وقانع بى لا يسألنى عن شىء ولا يتقينى كما كان يتقينى أهل هذه الناحية، على أنهم أدركوا أنهم لا

حاجة بهم إلى تكلف اتقائى فإنى بعيدة عنهم، وهم الآن يبذلون لى معونتهم إذا طلبتها، نعم".

ثم نهضت وهى تقول:

– "ألا تنامون ليس عندى غير هذه الغرفة، فمعذرة".

وخرجت وغابت مدة تقرب من نصف ساعة، وكنا فى أول الأمر صامتين توقعا لعودتها بسرعة، فلما طال غيابها نظر بعضنا إلى بعض وأقبلنا نتكلم إلا الزوجة فقد كان وجهها ناطقا بمقت توحة واحتقارها.

ورجعت توحة فألقت إلينا بطانية من الصوف ولحافا، وقالت:

– "هذا للسيدة وتلك لكم جميعا، ومعذرة مرة أخرى"

وجاءت بوسادة صغيرة وضعتها تحت قدمى "حمد" ووضعت رأسها عليها إلى جانبى قدميه ونامت.

لما أصبحنا لم نجد توحة ولم نعثر على أثر لها لا فى البيت ولا فى الحقول المجاورة، وكانت الشمس قد ارتفعت فتقدمنا واحدا بعد واحد إلى "حمد" نصافحه ونودعه ونعدله فى كرسيه بعد كل مصافحة

وكررنا إلى حيث السيارة فألفيناها قد نقلت إلى الحافة اليمنى على أرض يابسة فلم يخامرنا شك فى أن هذا بعض فضل توحة فانطلقنا بها فى جو مشمس رائق حتى بلغنا الإسكندرية وكانت غايتنا، ولم نكد ندخل الفندق وندع السيدة فى غرفتها لتصلح من شأنها وتستريح حتى دعانا أخوها رئيس النيابة إلى البار وقال لما وقفنا صفا إلى جانبه:

– "هذا نخب توحة، بارك الله فيها!"

من يدرى ربما .

الملك أوديب
توفيق الحكيم بين الفن والأسطورة

تدور أحداث مسرحية الكاتب الإغريقى "سوفوكليس"- كما يعلم القارئ – حول شخصية أسطورية مشهورة، هى شخصية "أوديب" الذى فرضت عليه المقادير أن يقتل أباه الملك "لايوس" ويقترن بأمه الملكة "جوكاستا" دون علم منه أنهما أبواه، ولكنها نبوءة قديمة تحققت آخر الأمر – فى الأسطورة الإغريقية– على الرغم من مقاومة أبيه الملك لايوس لهذه النبوءة التى جاءته وأم أوديب حامل به.

أما النبوءة فكانت تذهب إلى أن الملك "لايوس" سيولد له من زوجته "جوكاستا" طفل يقتله ويتزوج من امرأته، ولهذا حين يولد الغلام، يبعث به الملك "لايوس" مع راعٍ متقدم فى السن إلى قمة جبل منعزلة، ليلقى به هنالك ويتخلص من الطفل، وهذا ما كان: أخذ الراعى الغلام وقيده من قدميه وتركه فى هذا المكان المنعزل لكى يلقى الغلام حتفه المحتوم.

لكن الطفل لا يموت، وإنما يعثر عليه راعٍ آخر، وفى بعض الروايات أن الراعى الذى بعثه الملك "لايوس" لا يقتل الطفل ولا يتركه، بل يسلمه إلى الراعى الآخر الذى يأخذ الغلام ويحمله إلى قصر الملك "بوليب" ملك "كورنثه"، حيث عنيت به الملكة ميروب، التى لم تكن أنجبت أطفالا، وسمته "أوديب" ومعناها متورم القدم، بسبب الآثار التى تركها القيد فى قدمه، ويكبر صاحب القدم المتورمة، وهو يظن أنه ابن "بوليب" و"ميروب"، حتى كان يوم عيّره فيه أحد الندماء السكارى بأنه ليس ابنهما وإنما هو لقيط.

ولهذا يذهب الأمير الشاب إلى معبد "دلفى" يستخبره عن الحقيقة، ولكن الكاهن هناك لا يخبره إلا بشىء واحد: أنه سوف يقتل أباه ويتزوج أمه، ويعتقد "أوديب" أن المقصود بهذا "بوليب" و "ميروب" اللذان تبنياه، ولهذا يتوقى النبوءة بترك العودة إلى "كورنثه"، ويعمد إلى الذهاب إلى مكان آخر، حتى يتحاشى وقوع النبوءة .

لكنه، وهو فى الطريق- عند ملتقى ثلاث شعب منه - يجد فى مواجهته عربة تحمل مسافرا متقدما فى السن وحوله بعض رفقائه، ويأبى "أوديب" الذى اعتاد أن يكون أميرا فى قومه، أن يفسح الطريق للعربة، ويرفض الأمر الذى وجهه إليه سائقها بالعدول عن وسط الطريق، فلا يكون من صاحب العربة إلا أن يضربه بالسوط الذى كان فى يده، فيثور غضب "أوديب" حينئذٍ ويجذب الرجل من يده، ويقضى عليه، ويقتله، كما يقضى على جميع ركاب العربة كذلك، فلا ينجو منهم إلا رجل واحد، تمكن من الهرب، ويظهر- فيما بعد-

أنه الراعى نفسه الذى حمل أوديب إلى الجبل ليتخلص منه، كما يظهر أيضا أن الرجل الذى كان فى العربة إنما هو الملك "لايوس" أبو "أوديب" الحقيقى.

ثم ينتهى المطاف بـ"أوديب" إلى مدينة "طيبة" مسقط رأسه التى ولد فيها، فيجد المدينة تعانى من ويلات الوحش (الهولة Sphimx) الذى كان يقطع الطريق على أهل المدينة، كان يلقى إليهم باللغز المشهور: ما الحيوان الذى يسير فى الصباح على أربع وعند الظهر على اثنتين وفى المساء على ثلاث، وكان "كريون" صهر الملك "لايوس" ووصى العرش من بعده، قد أعلن فى المدينة أن من يقضى على الوحش وينقذ المدينة من شره، له عرش طيبة ويد الملكة "جوكاستا"- زوجة الملك السابق.

ويتقدم "أوديب"، فيحل اللغز، وكانت الإجابة الإنسان: يحبو وهو وليد على أربع، وفى الصبا والشباب على اثنتين، ثم يتكئ فى شيخوخته على العصا، فتكون له - أى العصا- ساقا أخرى مع ساقيه، وقد كان نسى أهل المدينة، وهم فى غمرة الأحداث التى واجهتهم مع الوحش، الملك "لايوس" وما كان من أمر مقتله، وانشغلوا بأمر هذا الوحش، ويفضى الجواب بأبى الهول إلى أن يقتل نفسه وتتخلص المدينة منه، ومن ثم يتحقق لـ"أوديب" عرش "طيبة" والزواج بملكتها "جوكاستا".

وتمضى الحياة بالملك "أوديب" وبـ"طيبة" أيضا فى رخاء وسعادة، فيولد للملك "أوديب" من "جوكاستا" ولدان وبنتان، ويمر وقت طويل قبل أن ينزل بالمدينة وباء الطاعون فيهلك الحرث والنسل ويصيب

النساء كذلك بالعقم، وكان هذا الوباء تعبيرا-فيما تزعم الأسطورة - عن غضب الآلهة فى اليونان على المدينة لما هى واقعة فيه من الإثم بوجود شخص دنس فيها ينبغى على المدينة أن تتخلص منه لكى تتطهر من الوباء.

وفى أول منظر فى مسرحية "أوديب" لسوفوكليس نجد الناس يجتمعون أمام بوابات قصر أوديب يرجونه أن يساعدهم فى تخليص المدينة من هذا الإثم، فهو الذى خلصهم قبل ذلك من الوحش، فيرسل "كريون" أخا الملكة إلى معبد "دلفى" ليستفتيه عما ينبغى فعله فى ظل هذه الظروف، ويعود "كريون" برسالة فحواها أن على المدينة أن تتخلص من قتلة الملك "لايوس".

يأخذ "أوديب" فى البحث عن هؤلاء القتلة، فيعلن فى الناس أن من أوى قاتل الملك لايوس أو تستر عليه أو عرف شيئا عنه وكتمه، فهو شريك له فى الإثم، ويجدّ فى طلب العرّاف المشهور "تريزياس" ليستعين به فى الأمر، ويأتى "تريزياس"، لكنه يمتنع أن يخبر "أوديب" بشىء، فيستعطفه حينا، ثم يتوعده حينا آخر، وفى كل ذلك يأبى العراف أن يخرج عن صمته، حتى يتهمه "أوديب" وقد ارتاب فى هذا الصمت بأنه الذى قام بتدبير الجريمة، وهنا يخرج "تريزياس" عن الصمت وينطق بالحقيقة: أوديب هو نفسه الشخص الذى يبحث عنه، وهو قاتل الملك "لايوس".

تبدو المسألة كلها كأنها مهاترة بين أوديب وتريزياس، كما يبدو لـ"أوديب" أن "كريون" الذى كان من قبل وصى العرش، هو الذى دبر له هذه المؤامرة حتى يقصيه عن عرش "طيبة" ويتوج نفسه ملكا على

المدينة، بدلا منه، عندئذ يقرر أوديب أن مصير "كريون" الموت، وتأتى الملكة فتحاول تبرئة أخيها كريون، كما تعمل على تهدئة روع "أوديب" وإزالة الخوف الذى كان قد دبّ إلى نفسه من كلام تريزياس بأن تقول له إن قاتل "لايوس" لم يكن رجلا واحدا، وإنما مجموعة من قطاع الطرق.

ويذهب الخوف عن نفس "أوديب" ويجدّ فى البحث عن القاتل، وفى أثناء ذلك يأتى رسول من "كورنثه" يبشره بأنه سيتوج ملكا عليها لخلو العرش بوفاة الملك بوليب، ولكنه يأبى العودة خوفا من أن يتحقق الشطر الثانى من النبوءة، وهو زواجه من ميروب التى يظنها أمه، فيخبره الرسول بحقيقة نسبته إلى بوليب وميروب وأنهما ليسا أبويه إلا بالتبنى، وأنه هو الذى عثر عليه وهو طفل رضيع وأهداه إليهما، ويتفق فى أثناء هذا الحوار بين رسول "كورنثه" وبين "أوديب" أن يدخل عليه الراعى الذى حمله إلى الجبل وهو رضيع، وكان أوديب قد استدعاه ليخبره عن الطفل الذى حمله إلى الجبل، إذ ذاك ينكشف كل شىء وتظهر الحقيقة ويعرف أوديب أنه قاتل الملك لايوس، وأن لايوس لم يكن غير أبيه وأن جوكاستا إنما هى أمه على الحقيقة.

وتمضى القصة إلى نهايتها فتقتل الملكة جوكاستا نفسها ويفقأ أوديب- الذى عاش قبل ذلك فى ظلام العمى عن الحقيقة - عينيه وينفى نفسه عن المدينة تحقيقًا لمطلب المعبد فى تطهير المدينة من الآثم.

هذه هى أحداث الأسطورة فى جملتها، لكن لا يفوتنا أن نلاحظ أن سوفوكليس لم يخرج المسرحية على هذا النحو الذى قدمناه، بل التزم - كما يقول عز الدين إسماعيل - حدود الإطار المسرحى

وإمكانياته، أما الأسطورة نفسها، فكانت موجودة قبل أن يصوغها سوفوكليس على هذا الشكل المسرحي.

وأقدم إشارة وصلت إلينا عن الأسطورة ما ورد في النشيد الحادي عشر من الأوديسة لهوميروس، حيث يروي "أوديسوس" بطل الملحمة أنه التقى في العالم الآخر بأم "أوديب"، يقول: ثم قابلت أم "أوديب" ابيكاستي الجميلة .، إنها في جهلها ارتكبت إثم الزواج بابنها لأن "أوديب" قتل أباه واتخذ أمه زوجة له، ولكن سرعان ما أظهرت الآلهة الحقيقة، أمّا "أوديب" فقد أعدوا له عقابا قاسيا، تركوه يعاني عذاب الندم، وأما "ابيكاستي" فقد أذهلها الجزع من فعلتها، فشنقت نفسها بحبل طويل علقته في عارضة في أعلى السقف، وهكذا هبطت إلى قاع الجحيم تاركة "أوديب" يعاني آلام اللعنات التي تستطيع أمّ أن تستنزلها على ابنها.

يحاول بعض الباحثين أن يرجع الأسطورة إلى أصل فارسي، فلا يراها إلا صورة إغريقية لقصة ميلاد الملك الفارسي "قورش" التي تتمثل في النبوءة التي شاعت عن طفل نابه يولد ويصنع أشياء بعينها، ولكن بعضهم يحاول منع الولادة أو قتل الطفل، فتفشل المحاولة وتتحقق النبوءة.

على أن من الباحثين من يرى أن الأحداث الأسطورية لقصة أوديب والأحداث الفنية للمسرحية كذلك ما هي إلا الأحداث التاريخية الحقيقية "لأخناتون" وأسرته في "طيبة" القديمة، وأن "طيبة" المذكورة في المسرحية ليست "طيبة" الموجودة في بلاد اليونان، وإنما هي المدينة المصرية القديمة التي هي الأقصر الآن، وهو يستدل على ذلك

ببعض الإشارات التى وردت فى مسرحية "سوفوكليس"، كقول الكاهن لـ"أوديب": "فقد قدمت من مدينة كادموس وخلصتنا مما كان فى أعناقنا من ديون ندفعها جزية للمغنية القاسية"، وقول "أوديب" فى حديثه مع تريزياس العرّاف: "أيوم جاءتك الكلبة تنشد أشعارا، هل قلت لقومنا قولا ينقذهم"، فصورة المغنية القاسية والكلبة التى تنشد الأشعار لا تنطبق على "أبو الهول" الوحش القاتل قدر ما تنطبق على "النداّهة" التى تتكلم عنها الحواديت المصرية القديمة، وكذلك قول منشد الكورس: "وترى الناس يتهافتون على الموت بعضهم فوق بعض كالطير المنقضة، وينقضون على شاطئ الله الغربى أشد من اللهب"، فشاطئ الله الغربى الذى يشار إليه فى الأسطورة ويدفن فيه الموتى ليس إلا الشاطئ الغربى لنهر النيل، حيث تعود المصريون أن يدفنوا موتاهم.

وليس يعنينا هنا الأصل التاريخى للمسرحية بقدر ما يعنينا التعرف على طبيعة العلاقة بين الأحداث الأسطورية والتركيب الفنى للمسرحية، فالأسطورة ليست إلا مادة يختار منها الأديب ما يلائم أغراضه الفنية التى يسعى من أجلها لإقامة عمله الأدبى، فهو يأخذ شيئا وقد يترك أشياء، وربما أضاف إلى ما يأخذه شيئا آخر، فمسرحية سوفوكليس شأنها شأن المسرحيات الأخرى التى كتبت عن "أوديب" ليست إلا نوعا من الفهم للأحداث الأسطورية، وإن كانت مسرحية "سوفوكليس" تتفوق على المسرحيات الأخرى جميعا التى كتبت عن "أوديب"، فالعمل الفنى إذًا لا يعدو أن يكون رؤية للأحداث الأسطورية وقراءة لها أو تفسيرا، ومن هنا نستطيع أن نفسر

انشغال كتاب المسرح بهذه الأسطورة حتى اليوم، فكل كاتب يحاول أن يطوع هذه الأحداث وأن يصوغها فى شكل يتم من خلاله التعبير عن قضايا فكرية أخرى تشغله ويستمدها من واقع العصر الذى يعيش فيه.

وعلى هذا يمكن القول إن مسرحية سوفوكليس ليست إلا تعبيرا عن بعض القضايا التى كانت تهم المجتمع الإغريقى فى عصر "سوفوكليس"، كمسألة الصراع الذى رأوه بين آلهتهم والبشر أو بين الإنسان والقدر وما إلى ذلك.

***

وقد قدمت للمسرحية اليونانية تفسيرات مختلفة، يمكن الرجوع إليها فى كتاب عز الدين إسماعيل " قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر"، ولعل أشهر هذه التفسيرات تفسير "فرويد" عالم التحليل النفسى المشهور، وإن كان هذا التفسير لا يرتبط بالمسرحية نفسها من حيث هى شكل فنى خاص، وإنما يتعلق بأحداث الأسطورة عموما،

يذهب التحليل النفسى إلى أن مشكلة "أوديب" هى مشكلة كل فرد منا، حيث يترسب فى العقل الباطن للفرد الرغبة فى قتل أبيه والاستئثار بالأم التى يتعلق بها تعلقا جنسيا يرجع إلى فترة الطفولة الأولى، يستشهد "فرويد" لذلك بقول "جوكاستا"، فى المسرحية الإغريقية، لـ"أوديب" الذى ظهر عليه الجزع من فكرة زواجه بأمه، فأرادت أن تهدئ من روعه: "لا تخف من فكرة الزواج بأمك، فكثير من الناس تزوجوا أمهاتهم فى الأحلام".

وتذهب تفسيرات أخرى إلى أن المسرحية تحمل درسا أخلاقيا يظهر بصورة واضحة فى نهايتها، حيث يقول سوفوكليس على لسان منشد الكورس: "يا بنى وطنى، يا أهل طيبة إن هذا هو أوديب الذى فك طلاسم الرموز، وكان أقوى الرجال، لم ينظر أحد من قومه إلى المقادير إلا حسده، والآن فى أية هاوية من البلايا قد هوى، لا ينبغى أن نصف أحدا من البشر بالسعادة قبل أن ينتهى أجله، ويموت سعيدا". فالإنسان إذًا لا يمكن أن يوصف بالسعادة قبل أن يوافيه أجله، وإذًا فالسعادة التى كان يعيش فيها "أوديب" لم تكن سعادة حقيقية لأنها كانت مشوبة بالإثم وهو لا يدرى.

هذا التفسير مستمد من طبيعة الأفكار التى كانت سائدة فى البيئة اليونانية فى ذلك الوقت، فقد كانت هذه الفكرة عن السعادة مسيطرة على الفكر اليونانى حينئذ، وتروى لذلك أمثلة كثيرة منها لقاء الحكيم الإغريقى "صولون" ببعض ملوك زمانه من الإغريق القدماء، وكان هذا الملك يعيش فى غنى واسع وثراء باذخ، قال له الملك: "يا صولون، إنى أعرف شهرتك بوصفك فيلسوفا، وأعرف أنك توغلت فى أسفارك ورأيت الكثير، فأخبرنى من أسعد إنسان صادفته فى حياتك".

وكان الملك يظن أنه هو نفسه إجابة ذلك السؤال وأنه أسعد الناس، ولكن "صولون" خيب ظنه، فقال: أسعد الناس فلان، وسمى رجلا من أهل أثينا، وذلك أنه عاش فى مدينة يسودها حاكم صالح، وكان له أبناء شجعان خيرون، وعاش حتى رأى ميلاد أحفاد أصحاء، ثم إنه بعد أن عاش حياة سعيدة، مات وهو يحارب ببسالة

فى صف أثينا ضد أعدائها، عندئذ سأله الملك مرة أخرى: "ومن يأتى تاليًا له فى السعادة" فأخبره صولون عن شابين كانا على شىء من الثراء وكلاهما أحرز النصر فى المباريات، ذهبت أمهما لحضور مهرجان لهما وكان جميع أهل ذلك المهرجان يشيدون فيه بقوة الشابين ويحيّون أمهما، فراحت وقد أخذتها السعادة والنشوة تدعو الآلهة أن تمنح ابنيها أعظم قدرة من البركة، واستجيب لدعاء الأم، إذ بعد انتهاء الحفل نام الشابان فى المعبد نفسه الذى أقيم فيه المهرجان ولم يستيقظا بعد ذلك أبدا.

ولما ضاقت نفس الملك بهذه الردود، قال له صولون: "إن الإنسان يعيش أياما كثيرة وتقع له كل يوم أحداث مختلفة عن اليوم الذى يسبقه، ومن ثم لا يمكن أن يقال عن إنسان، قبل أن يوافيه أجله، إنه سعيد".

أما أكثر التفسيرات شيوعا وأدلها على طبيعة المسرح اليونانى، فهو القول بأن المسرحية تقوم على الصراع بين الإنسان والقدر، فـ"أوديب"، حيث نراه يتوقى الوقوع فى المحظور، فيهرب من قدره، يلازمه هذا القدر حتى يقع فى النهاية فيه، وقد كتب عليه هذا القدر منذ مولده، متمثلا ذلك فى النبوءة التى جاءت الملك "لايوس" أن ابنه سيقتله وسيخلفه على امرأته، فيحاول أبوه أن يقتله هربا من النبوءة، ثم تطارده النبوءة- وهو شاب- فى معبد دلفى بعد أن عيره بعض السكارى بأنه لقيط، فيخرج من "كورنثه" هربا من النبوءة، حيث تتحقق عندئذٍ وهو لا يدرى، تفرض النبوءة إذًا نفسها على أوديب ويهرب هو منها هروبا مستمرا على طول المسرحية.

وقد أشار توفيق الحكيم فى المقدمة التى كتبها لمسرحيته عن

"أوديب" إلى قيام المسرح الإغريقى القديم على هذه الفكرة، يقول: "كل جوهر التراجيديا هو أنها صراع ظاهر أو خفى بين الإنسان والقوى .....المسيطرة على الكون- صراع الإنسان مع شىء أكبر من الإنسان وفوق الإنسان".

أما عن المسرحية الإغريقية من جهة بنائها الفنى، فإنها تعد نموذجا للمأساة الكاملة، هى كذلك عند أرسطو الذى تحدث عنها فى كتابه المعروف "فن الشعر"، والمأساة- كما عرفها هو- محاكاة لعمل هام كامل ذى طول معين بلغة خاصة وبأسلوب درامى لا قصصى، وحوادثها تثير الشفقة والخوف لتحقيق التطهير بإثارة هاتين العاطفتين، وأهم العناصر المكونة للمأساة - كما يقول- الموضوع أو العقدة والشخصية، ولابد أن تقوم العقدة على ترابط الأحداث ودلالتها على موضوع بعينه، فهى الجزء الأساسى أو هى روح المأساة، ثم تأتى الشخصية فى المرتبة الثانية، وينبغى أن تقوم على التماسك والترابط هى أيضا.

ولا يتحقق ترابط العقدة ووحدتها لمجرد أن البطل واحد، فهناك أحداث كثيرة قد تقع لشخص واحد فقط، ولكنها- مع ذلك لا تحتوى فيما بينها على وحدة واحدة، فينبغى إذًا على الشاعر أن يتوجه إلى أحداث تجمعها وحدة واحدة، إذ ينبغى أن تصور العقدة موضوعا واحدا متكاملا ترتبط أجزاؤه ارتباطا وثيقا، بحيث لو أن جزءا منها استبدل به غيره أو نزع من مكانه، تفكك الكل جميعه أو تبدل، ذلك أن كل شىء يستبقى أو ينزع دون أن يُحدث وجوده أو عدمه فرقا ملموسا، لا يكون فى الواقع جزءا حقيقيا من الكل.

أما الشخصية فينبغى- على ما يقول أرسطو- أن تكون مطردة ثابتة، إلا إن كان التقلب صفة من صفاتها، فينبغى حينئذٍ أن يكون هذا التقلب أيضا مطردا فيها حتى النهاية، فيكون ما يقوله الشخص أو ما يفعله ناشئا عن طبيعة الشخصية التى يصورها المؤلف.

وتتكون كل مأساة كما يقول أرسطو من جزأين: العقدة والحل، وتتكون العقدة من أحداث تقع قبل بداية المسرحية ومن بعض أحداث تقع في أثنائها إلى أن يبدأ تغير الحظ فى حياة البطل، وما يتبقى بعد ذلك فهو الحل.

فإذا ما جئنا إلى مسرحية "سوفوكليس"، وجدنا كل هذه الخصائص التى تكلم عنها أرسطو من ترابط الأحداث وتكامل الشخصيات وغير ذلك، بالإضافة إلى تعقد الأحداث الدرامية فى المسرحية، والحدث المعقد هو المصحوب بما يعرف بالانقلاب أو الاستكشاف، أما الانقلاب فهو التغير إلى ضد الأعمال السابقة، فالرسول الذى جاء إلى أوديب من "كورنثه" ليبشره ويخلصه من خوفه لا يكاد يكشف له عن حقيقته حتى يأتى ذلك بضد ما أراد، أما الاستكشاف أو التعرف فهو التغير من حالة الجهل إلى حالة العلم، كما فى هذه الحادثة نفسها، حيث يتعرف "أوديب" على حقيقته.

وتتميز مسرحية "سوفوكليس" فيما تتميز به بقوة الحوار وتدفقه، ولعل أروع ما يصادفنا فيها من ذلك هذا الحوار الدرامى الرائع بين "أوديب" و"تيريزياس"، حيث يرفض العرّاف فىَ البداية أن يتكلم لاكتشافه أن "أوديب" هو نفسه قاتل "لايوس"، إلى أن يتهمه "أوديب" بأن له يدا فى الجريمة، يقول له: "إنك أنت الذى دبرت للجريمة، ولولا

أنك شيخ أعمى لقلت إنك الذى قمت بقتله"، وهنا يتكلم تيريزياس فيخاطب أوديب قائلا: "لقد حقت عليك إذًا كلمتك التى ألقيتها إلى الناس، فليس لك بعد اليوم أن تخاطبنى أو أن تخاطب سواى من البشر، فإنك أنت القاتل، وإنك أنت رجس هذه الأرض ووباؤها"، وهكذا يمضى الحوار فى تدفق وعنف ينتهى بأن يأمره أوديب بالخروج، فلا يخرج إلا بعد أن يخبره بالحقيقة الكاملة.

***

وقد أراد توفيق الحكيم أن يعيد صياغة المسرحية الإغريقية القديمة على نحو يتفق- كما يقول هو- مع العقلية العربية الإسلامية، وذلك بتجريد القصة من بعض المعتقدات الخرافية التى تأباها، ويتلخص ذلك فى أنه أراد أن ينفى عن القصة فكرة الجبر المطلق، بحيث تبرز حرية الإرادة عند الإنسان فى إطار من إرادة عليا أيضا، فالإنسان بذلك يقع عنده موقعا وسطا بين الفكرة الإغريقية القديمة التى لا يعدو الإنسان فيها أن يكون أداة فى يد القدر، وبين الفكرة التى شاعت فى العصور الحديثة متمثلة فى أعمال أندريه جيد وغيره ممن جعلوا الإنسان سيد كل شىء وجعلوا إرادته تعلو فوق كل شىء، يقول الحكيم : "فأنا أتحرك دائما فى عالمين، ولا أرى الإنسان وحده فى هذا الكون، إنى أومن ببشرية الإنسان، وأرى عظمته فى أنه بشر له ضعفه ونقصه وعجزه وأخطاؤه، ولكنه بشر يوحى إليه من أعلى".

وفى سبيل تجريد القصة من المعتقدات التى تأباها العقلية الإسلامية فإن الحكيم ينفى عن الأسطورة اليونانية فكرة الوحى

الذى يأتى من معبد "دلفى" الذى تأتى من قبله النبوءة، ويجعل ذلك من تدبير تيريزياس الذى اخترع هذه النبوءة وأشاعها، حتى يتخلص من الوريث الشرعى لعرش "لايوس"، ويضع على العرش رجلا من صنعه هو، ولكن الحكيم احتفظ بالرغم من ذلك بمعظم وقائع الأسطورة، وهذه طريقته فى محاكاة القديم، فهو لا يقوم بالتعديل فى النموذج الذى يحاكيه إلا بالقدر الذى يقتضيه المعنى الجديد المراد صبه فى هذا القالب.

وفى سبيل الهدف الذى جعله الحكيم من وراء إعادة صياغته للمسرحية الإغريقية، وهو إبرازها على نحو تسيغه العقلية العربية الإسلامية، فإنه لم يجعل الصراع فيها بين الإنسان والقدر أو بين إرادة الإنسان وإرادة السماء، كما فى المسرحية الإغريقية، بل أراد أن يجعله صراعا بين الواقع والحقيقة على نحو ما فى مسرحية أهل الكهف، يقول فى مقدمته للمسرحية: "اخترت أوديب بالذات لأمر قد يبدو عجيبا، ذلك أنى قد تأملتها طويلا فأبصرت فيها شيئا لم يخطر قط على بال سوفوكل: أبصرت فيها صراعا ليس بين الإنسان والقدر، كما رأى الإغريق ومن جاء بعدهم إلى يومنا هذا، بل أبصرت عين الصراع الخفى الذى قام فى مسرحية أهل الكهف، هذا الصراع لم يكن فقط بين الإنسان والزمن- كما اعتاد قراؤها أن يروا - بل هى حرب أخرى خفية قل من التفت إليها - حرب بين الواقع وبين الحقيقة - بين واقع رجل مثل "مشلينيا" عاد من الكهف فوجد "بريسكا" فأحبها وأحبته، وكان كل شىء مهيأً يدعوهما إلى حياة من الرغد والهناء، فإذا حائل يقف بينهما وبين هذا الواقع

الجميل، تلك هي الحقيقة– حقيقة هذا الرجل "مشلينيا" الذى اتضح لـ"بريسكا" أنه كان خطيبا لجدتها، لقد جاهد المحبان كي ينسيا هذه الحقيقة التى قامت تفسد عليهما الواقع، لكنهما عجزا بواقعهما الملموس عن دفع هذا الشيء الغامض غير الملموس الذى يسمى الحقيقة".

لكن لم ينجح الحكيم فى إبراز الصراع بين الواقع والحقيقة، بحيث تظهر هذه الفكرة من خلال ترتيب الأحداث والمواقف، بل نحن لا ندرك أن هناك صراعا قائما بين ما يسمى الواقع وما يسمى الحقيقة إلا من خلال حديث الشخصيات نفسها عن ذلك على نحو صريح، ولولا ذلك لاستحال أو لكان من الصعب أن يدرك قارئ المسرحية هذا المعنى؛ إذ لم يستطع الحكيم أن يجعل الأحداث والمواقف تحتشد لإظهار هذه القضية، يقول الحكيم على لسان جوكاستا تخاطب أوديب: "عدونا داخل أنفسنا، عدونا هو تلك الحقيقة المدفونة التى حفرت أنت عليها وكشفت عنها ولا سبيل إلى الخلاص منها إلا بالقضاء على أنفسنا، يجب أن أموت إذا أردت أن أخنق فى أعماقى ذلك الصوت البشع للحقيقة البشعة"، وقد كان ينبغى على الحكيم كما وعد فى مقدمته للمسرحية أن يخفى كل أثر لتفكير يظهر فى الحوار حتى لا يطغى على الموقف أو يضعف من الحركة، ولكنه لم يصنع من ذلك شيئا.

ولعل أبرز ما يمكن أن نلاحظه على المسرحية من عيوب ما أشار إليه بعض النقاد الفرنسيين من أن "أوديب" فيها "لا يسلم من تناقض، "وذلك أن الخرافة هنا أقوى من المؤلف الذى يستخدمها، فلا

غرو إن كان توفيق الحكيم لم يستطع أن يمنع مسألة القدر المحتوم من معاودة الظهور فى أكثر من موضع، فلقد بلغ من قوة هذه الخرافة أنها لا تدع لمن أراد استخدامها إلا النزر القليل من حرية التصرف".

اللص والكلاب لنجيب محفوظ
بين الرؤية السياسية والرؤية الفنية

شخصية "سعيد مهران" هى الشخصية التى تدور عليها أحداث قصة "اللص والكلاب"، كان سعيد مهران طالبا مثقفا محبا للقراءة ذا نظرة ورأيٍ فيما حوله من أشياء وأحداث، ثم احترف اللصوصية فكان يتميز بمهارة فائقة فى الهرب من قبضة البوليس، وكان لا يسرق سوى الأغنياء والمستغلين، وهو قد نشأ أساسا على النظرة إلى الأغنياء والمستغلين على أنهم اللصوص الحقيقيون الذين يسرقون المجتمع، وإذًا فلا ضرر فى رأيه فى سرقة الأغنياء، بل ذلك عنده عمل مشروع، ومنطقه فى ذلك أن ما يؤخذ بالسرقة فبالسرقة يجب أن يسترد.

وربما تأثر فى نظرته هذه بظروف حياته؛ فقد نشأ فقيرا: كان أبوه بوّابًا ومات وهو صغير، ولكن الأثر الأكبر على عقله إنما كان لصديقه رءوف علوان الذى اعتبره سعيد أستاذه العظيم، ومعرفته

برءوف علوان معرفة قديمة بدأت فى فترة مبكرة من حياته مما جعله يتأثر به تأثراً عميقا.

وأحب سعيد مهران فتاة كانت تسمى "نبوية" تعمل خادمة عند سيدة تركية، وكانت نبوية جميلة حسنة الهندام، فوقع فى حبها وتزوجها، ولم يستطع إتمام دراسته فى الجامعة، فواصل حرفته التى لم يتقن فى الحياة سواها: اللصوصية، حتى وشى به تلميذه "عليش" بالاتفاق مع زوجته "نبوية"، فوقع فى قبضة البوليس وأودع السجن الذى قضى به أربعة أعوام، ثم أطلق سراحه، فخرج للانتقام وتصفية الحساب مع أعدائه.

كان سعيد مهران يرى أن المعنى الوحيد الذى يعطى حياته قيمة هو أن ينتقم من أعدائه الذين وشوا به فأضاع فى السجن أعواما غالية من عمره ليخلو لهما الجو ويتزوجا وينعما بثروته التى كوّنها عن طريق السرقة، واكتشف أن هناك عدوا ثالثا، هو أستاذه رءوف علوان نفسه الذى تنكر لمبادئه واستطاع فى فترة وجيزة أن يكوّن ثروة هائلة، كان منها قصر رائع على النيل وعربة فارهة لها سائق، فضلا عن الخدم والحراس، مما لا يمكن أن يكون قد وصل إليه بطريق شريف، رأى أن خيانة رءوف علوان أكبر من أى خيانة أخرى؛ فهو الذى دفع به إلى الضياع، حين جعله يعتنق مبادئه، وجعلها تتغلغل فى نفسه، ثم إذا به يخونها، فيبقى سعيد مهران للتشرد والضياع، وينعم رءوف علوان بالجاه والثراء.

تلك هى قصة "اللص والكلاب"، وفيها كذلك بعض الشخصيات الأساسية التى تظهر فى حياة سعيد مهران، وأهم ذلك شخصية

الشيخ على الجنيدى، وهو رجل من الزهاد منقطع للعبادة يقصده المريدون فيقيمون حلقات الذكر عنده، عرفه سعيد مهران مذ كان طفلا صغيرا، فقد كان أبوه من مريدى الشيخ، وكان يأخذه معه إلى هناك، أما الشخصية الأخرى الأساسية فى الرواية أيضا، فهى شخصية "نور" التى اضطرتها ظروفها التعيسة وشقاؤها إلى أن تبيع عرضها لتكسب معاشها، وكانت تحب سعيد مهران وتتمنى الزواج به، لكنه ظل منصرفا عنها حتى جمعتهما الظروف بعد خروجه من السجن، فكان يختفى فى شقتها عن أعين رجال البوليس الذين كانوا يتعقبونه بعد ارتكابه جريمتى قتل.

أما هاتان الجريمتان، فالأولى منهما وقعت حينما ذهب إلى الشقة التى كان يقطنها "عليش"، فقتل ساكنها الجديد الذى حل فى الشقة محله، وكان "عليش" قد احتاط لنفسه وترك الشقة خوفا من انتقام سعيد، وأما الجريمة الثانية، فكانت عندما ذهب ليقتل رءوف علوان فقتل البوّاب ولم يقتله هو، وحاصره البوليس فاستسلم، وبذلك فشل فى تحقيق رغبته فى الانتقام.

***

هذه هى أحداث القصة، أما أفكارها وقضاياها، فمتنوعة متشابكة، تختلط فيها القضايا الفلسفية بالقضايا الاجتماعية، وقد فرق النقد منذ عهد بعيد بين الرمز والقصة الرمزية أو الأليجورى، القصة الرمزية تقوم على ترجمة الأفكار المجردة إلى لغة الصور، فهى انتقال من لغة إلى لغة أخرى، على حين أن الرمز- كما تعلمنا من كولردج- يصل الأشياء التى تناءى بعضها عن بعض، وهو

السبيل إلى عقد الصلة بين الكثرة والوحدة، القصة الرمزية، ومن أمثلتها ما يحكى على ألسنة الحيوان، ليس الرمز فيها أصيلا فى رمزيته، بل هو قناع تتخفى تحته الشخصيات التى قد تكون فى واقع حياتنا ولا نقدر على مواجهتها بالتعبير المباشر، وربما رأينا آثار هذه الرمزية فى "اللص والكلاب"، متمثلة فى شخصياتها، فالرواية كتبت فى الحقبة الاشتراكية فى مصر أوائل الستينات، وكان من شعاراتها العدالة الاجتماعية وتكافؤ الفرص.

ونبدأ بأن نسأل: ما القضية الرئيسية التى شغلت "سعيد مهران" باعتباره إنسانا فحركته ووجهت سلوكه؟ الإجابة باختصار محاربة القيم الزائفة، تلك القيم التى جعلت الحكومة ترصد- حينئذٍ- مكافأة مقدارها ألف جنيه ثمنا لموته، على حين لم تكن حياته ولا حياة الناس تساوى فى نظرها ملاليم، القيم الزائفة هى أساس النظم الفاسدة التى تحكم المجتمع وتجعل من رءوف علوان شخصية ذات أهمية كبيرة: يردد كلاما عن المبادئ والأفكار التى من شأنها أن تتقدم بالمجتمع، بينما هو فى حقيقته لص مخادع.

وهذه القيم الزائفة هى التى جعلت "عليش" يسرق منه زوجته ويسرق معها ثروته ويفلت من العقاب، هؤلاء هم اللصوص الحقيقيون الذى وصفهم سعيد بأنهم كلاب، فهم لا يتورعون عن فعل شىء: لا يكفهم ضمير ولا يردعهم وازع أخلاقى، وهما نوعان من اللصوص: نوع يتمثل فى "عليش" الذى سرق منه ما يملك، وهذا يمثل الطبقة المستغلّة فى المجتمع، ونوع ثان يتمثل فى رءوف علوان، وهو يمثل الزعامة أو السلطة الكاذبة التى تردد أفكارا عن الاشتراكية ومحاربة

الفقر والظلم، بينما هى فى حقيقة أمرها كافرة بهذه الأفكار.

هذا يحدث فى تاريخ المجتمعات أحيانا، فتجد من الكذابين وغير الشرفاء من أصحاب الرأى والكلمة من يحملون أفكارا يرددونها، هى فى حد ذاتها أفكار عظيمة يتطلع الناس إلى تحقيقها ويتأثر بها الشباب ويخلصون لها، بل قد يدفعون أعمارهم ثمنا لهذه المبادئ والأفكار، بينما أصحابها الذين أطلقوها لا يؤمنون بها فى حقيقة أنفسهم، وإنما يتخذونها وسيلة لتحقيق تطلعاتهم وأغراضهم، ولا يجعلونها غاية فى ذاتها، هم يشبهون فى ذلك-كما جاء فى رواية "اللص والكلاب"- السلك الكهربىّ الذى يوصل التيار الكهربىّ فيتولد النور إلى العالم الخارجى، بينما يكون السلك نفسه قذرا ملطخا بإفرازات الذباب. (الرواية، ص١٥٢)

هذه حقيقة العلاقة بين رءوف علوان وسعيد مهران، فالأول هو الذى علمه حب الكتاب والمناقشة، وكلمات رءوف آمن بها سعيد وكفر بها قائلها، وحينما يتذكر سعيد مهران أستاذه الخائن، يقول لنفسه كأنما يخاطبه: "تخلقنى ثم ترتد، تغير بكل بساطة فكرك بعد أن تجسدً فى شخصى كى أجد نفسى ضائعا بلا أصل وبلا قيمة وبلا أمل،خيانة لئيمة".

.***

وإذا كان رءوف علوان يمثل الزعامة الكاذبة التى لا تخلص للمبادئ، فإن "نور" تمثل البلد المحكوم المستغَلّ الذى لا يعبأ به أحد، فهى تحيا حياة تعيسة بائسة، تكسب رزقها عن طريق البغاء لأنها مضطرة - فيما تذهب الرواية- إلى ذلك، فهى لا أهل لها ولا أحد يحميها ولا تجد وسيلة شريفة للكسب.

وتتعرض "نور" لحياة يومية قاسية، ولو ماتت أو وقع لها حادث لما اهتم لذلك أحد، شخصية "نور" إذًا تمثل فى رواية نجيب محفوظ حياة الأمة الضائعة، وكما يقول سعيد مهران فى بعض حديثه لنفسه، متخيلا أنه يخاطبها: "أما أنت يا نور فلتحفظك الصدفة إن أعوزك العدل والرحمة"، وشخصية "سعيد مهران" تمثل وسط هذا كله جيل الشباب المثقف الذى تتوثب نفسه لرؤية العدالة ولا يستطيع أن يرى اختلال النواميس فى المجتمع ويقف ساكنا، فاختلال العدالة يعطيه شعورا قاتلا بالعبث: لأن الحياة تكون شيئا لا معنى له إذا سمح فيها لطائفة من منعدمى الضمير بالسيطرة على مقاليد الأمور، وكان سعيد مهران يرى أنه بقتل رءوف علوان تسترد الحياة معناها المفقود وأن "الرصاصة التى تقتل رءوف علوان تقتل فى الوقت نفسه العبث، والدنيا بلا أخلاق ككون بلا جاذبية" (ص١٤٦)، فسعيد مهران إذًا يمثل الطائفة التى ينعقد عليها أمل الناس، يقول: "إن من يقتلنى إنما يقتل الملايين، أنا الحلم والأمل".

سعيد مهران يمثل الرغبة الكامنة فى أعماق المظلومين بالتحرر، الرغبة الكامنة فى ضمير الشعب الخانع ضعفًا وجبناً، ويعجز عن الفعل فى الواقع ولكنه قادر عليه فى أحلامه التى يمثلها له سعيد مهران، الملايين من جموع الشعب تتعاطف معه وإن كانت لا تقدر أن تتحرك حركته، يقل فى بعض مناجاته الداخلية: عطف الملايين عليك عطف صامت عاجز كأمانى الموت..، من يقتلنى إنما يقتل الملايين، أنا الحلم والأمل وفدية الجبناء، وأنا المثل والعزاء والدمع الذى يفضح صاحبه، والقول بأننى مجنون ينبغى أن يشمل كافة العاطفين ص١٥٣-١٥٤.

بل– أكثر من ذلك – يمثل الإرادة الكامنة فى أعماق الكون والحياة، المتطلعة إلى إقامة الأمور فى مسارها المستقيم، تصف الرواية سعيد مهران بأنه "عظيم بكل معنى الكلمة عظمة هائلة...، وجنونها تباركه القوة السارية فى جذور النبات وخلايا الحيوان وقلب الإنسان" (ص١٥٤)، وسعيد مهران لا تهدأ نفسه أبدا، يقول فى خطابه لنفسه، معبرا عما يتحرك فيه من رغبة فى تغيير الأوضاع الفاسدة: "كنتَ دائما تطمح إلى زلزلة الكون من أساسه"، كأنما كان مدفوعا بقوة داخلية لعلها القوة السارية فى العمق من النبات والحيوان والإنسان خلال رحلة التطور الطبيعية للحياة من الأدنى إلى الأعلى– من الجذور إلى القلب مرورا بالخلايا..، جذور النبات وخلايا الحيوان وقلب الإنسان.

فهل استطاع سعيد مهران أو طائفة الشباب المثقف أن تغير من الأوضاع شيئا يأتى الجواب على ذلك بالنفي، لأن فشله فى محاولتيه القضاء على عليش والقضاء على رءوف علوان إنما يعنى هذه الحقيقة، ألا وهى الإحباط والعجز عن فعل شيء.

هناك إذًا طائفة المخلصين وأصحاب الرأى والرغبة فى إصلاح المجتمع الذين تنتهى جهودهم إلى الضياع والعبث بعد أن تمتلئ قلوبهم بالرغبة فى زلزلة الكون من أساسه، فما هى إذًا قيمة وجودنا فى الحياة؟

إن من يشغل نفسه مثل سعيد مهران بإيجاد قيمة لحياته ومعنى لها قد يجد الجواب فى أحد أمرين: الأول، وهو الذى فعله سعيد مهران، أن يحاول تغيير الأوضاع الفاسدة حوله مهما اقتضاه ذلك

من ثمن وكلفه من تضحيات، فيحاول بالقوة أن يغير الأوضاع، ولو لم تكن الظروف مهيأة لذلك، والنتيجة فى الغالب هى ما وقع لبطل الرواية: الفشل، والأمر الثانى: أن ينسحب من الحياة وتغيراتها وصراعاتها ويكرس كفاحه داخل ذاته فقط، فيهتم بتطهير نفسه والبحث عن الحقيقة الروحية العليا التى موضعها فى السماء وحدها - فى هذه الوجهة من النظر- وليس الأرض.

وهذا الموقف يتمثل فى حياة الشيخ "على الجنيدى" الذى انقطع للعبادة وحلقات الذكر ولم يكد يعرف شيئا عما يدور فى الدنيا من أحداث، يمضى العالم فى الخارج فى حركته وصخبه وتغيره وهو غير عابئ، بل هو ثابت فى غرفته على مدى ثمانين عاما، هى مقدار عمره، لا يغير من هدوئه شيء، كل شيء يدور فى الكون إنما هو داخل فى قضاء الله وإرادته، ولا قدرة لبشر على تغيير شيء.

موقف الشيخ على الجنيدى هو الموقف المقابل لموقف سعيد مهران الراغب فى تغيير الكون وزلزلته وبث روح العدالة فيه، ولو عن طريق القوة وسرقة الأغنياء، وقد ذهب سعيد- وقد أفلت أعداؤه من رصاصاته والبوليس يطارده- إلى الشيخ يبحث عنده عن طعام وكان جائعا فأشار الشيخ إلى خوان قريب فرأى سعيد فوقه تينا وخبزا، فنهض إليه فالتهمه ووقف ينظر إلى الشيخ وعيناه تنطقان بأنه مازال جائعا.

سأله الشيخ: أليس معك نقود

سعيد مهران: بلى.

الشيخ: اذهب واشتر شيئا تأكله.

فلم يرد سعيد بشيء وجلس صامتا. (يريد أن يختفي عن أعين البوليس)

الشيخ: متى يا ترى تستقر

سعيد مهران: ليس على سطح هذه الأرض.

الشيخ: لذلك فأنت جائع رغم نقودك.

سعيد مهران: ليكن.

الشيخ: أما أنا فكنت أردد شعرا عن الأحزان ولكن بقلب مبتهج.

سعيد مهران: أنت شيخ سعيد،ثم بغضب: هرب الأوغاد كيف بعد ذلك أستقر؟

الشيخ: كم عددهم؟

سعيد مهران: ثلاثة.

الشيخ: طوبى للدنيا إذا اقتصر أوغادها على ثلاثة. (يعني الشيخ أن أعداء الفضيلة كثير)

سعيد مهران: هم كثيرون ولكن غرمائي منهم ثلاثة.

الشيخ: إذن لم يهرب أحد،

سعيد مهران: لست مسئولا عن الدنيا.

الشيخ: أنت مسئول عن الدنيا والآخرة.

وأراد سعيد مهران أن يغير مجرى الحديث فقال للشيخ:

سعيد مهران: سأنام ووجهي إلى الجدار، لا أود أن يراني أحد ممن يزورونك، إني ألجأ إليك فاحفظني.

فقال الشيخ برحمة: التوكل ترك الإيواء إلا إلى الله.

فسأله بإشفاق: هل تتخلى عني؟

الشيخ: معاذ الله.

ثم يسأل سعيد مهران الشيخ قائلا: هل تستطيع أن تقيم ظل شيء معوج؟

ومعنى السؤال أن التغيير مستحيل: استحالة التغيير، وهو في استحالته يشبه محاولة أن يجعل إنسان الظل مستقيما، بينما الجسم الذى ينعكس عنه الظل نفسه أعوج، هنا رد الشيخ على سؤاله قائلا:

– أنا لا أهتم بالظلال. (ص١٦٩)

والشيخ هنا يعنى أنه لا يهتم إلا بالحقائق، فالظلال زائلة لا تبقى، أما الحقائق فإنها تبقى ولا تزول، والظلال هى الدنيا وأمورها، وفى الأمر إشارة فلسفية، وهى إشارة صوفية كذلك، تذكرنا بكلام أفلاطون عن عالم المثل الذى يشكل أساسا مرجعيا للفكر الصوفى: الدنيا ليست إلا ظلالا وهمية لحقائق أزلية.

هذا هو الفرق بين سعيد مهران والشيخ، فالأول يهتم بأشياء زائلة كالدنيا، أما الثانى فإنه لا يهتم إلا بما هو باقٍ لا يزول، كالآخرة.

لم يهتم نجيب محفوظ بإبراز نموذج ثالث إزاء الإشكالية التى يطرحها، إذ كل موقف من الموقفين على حدة لا يصلح تفسيرا لرسالة الإنسان فى الوجود، لا موقف سعيد مهران الذى يرى التغيير واجبا بأى ثمن ولا موقف الشيخ على الجنيدى الذى لا يهتم بالظلال، أو بالأحداث التى تجرى من حوله.

قد يمكن أن نذهب إلى أن رسالة الإنسان تتحقق فى اكتمال

الموقفين معا، وذلك بأن يبدأ المرء، كما قال الشيخ لسعيد أول مرة أحضره أبوه إلى الشيخ: "ابدأ بأن تحاسب نفسك، وليكن فى كل فعل يصدر عنك خير لإنسان" (ص١١٥). فلا بد أولا من التربية الذاتية التى تلهم صاحبها السيطرة على نوازعه وضبط نفسه والجهاد داخل النفس لتطهيرها من الرغبات الفاسدة والنزعات الخبيثة، فلا يكون منافقا مزيفا مثل رءوف علوان الذى لم يمر بهذه التربية الروحية قط، ولكن فى الوقت نفسه لا ينسحب بعيدا عن الأحداث والمواقف، بل ينبغى له أن يشارك فيها وأن يكون قوة إيجابية فى مجتمعه، فيحاول أن يعمل على إعادة الأمور المعوجّة إلى استقامتها، بالحركة المتوثبة التى تتجاوز العجز والإحباط والقنوط.

ومن الغريب أن نجيب محفوظ لم يهتم بإبراز هذه الفكرة عن الشخصية المكتملة فى روايته، بل جعل الخط الذى انتهجه سعيد مهران لا يلتقى مع الخط الذى سار عليه الشيخ على الجنيدى، وجعل سعيد مهران يسلم أمره للسلطات علامة على الفشل واليأس التام وأنه لا أمل، بتلك النهاية التى ودعنا بها عالم الرواية المغلقة على المعنى الواحد: "كف عن إطلاق النار بلا إرادة، وتغلغل الصمت فى الدنيا جميعا...وغاص فى الأعماق بلا نهاية، ولم يعرف لنفسه وضعا ولا موضوعا ولا غاية، وجاهد بكل قوة ليسيطر على شىء ما، ليبذل مقاومة أخيرة، ليظفر عبثًا بذكرى مستعصية، وأخيرا لم يجد بدًا من الاستسلام فاستسلم بلا مبالاة...بلا مبالاة" ص١٨١-١٨٢، ولقد يروعنا من هذه الفقرة الأخيرة فى الرواية هذا المقدار المتراكم من ألفاظ النفى والتلاشى والانهيار، فضلا عما سوف نأتى على ذكره

من الخلفية التى تشبه الموسيقى التصويرية التى صاحبت المشاهد الأخيرة فى الرواية– مشاهد الحصار والاستسلام.

يستطيع ناقد الرواية هنا أن يرجع إلى بعض أفكار أصحاب التحليل السردى، حين يرون الرواية ليست غير توسيع لفعل أو تكبير له، إذا كانت الأوديسة مثلا كما يذهبون ليست غير توسيع للفعل الذى تشتمل عليه هذه الجملة: عوليس يعود إلى وطنه فى إيثاكا، فليست اللص والكلاب غير تضخيم كذلك أو توسيع وتمديد للفعل "فشل" فى هذه الجملة: سعيد مهران فشل فى القضاء على أعدائه – أعداء العدالة، أو غير ذلك من الجمل التى تشتمل على فعل الفشل والإحباط – الفشل فى تغيير الحالة.

هذا عيب خطير جدا فى الرسالة التى تريد الرواية أن تفضى بها إلينا، من شأنه أن يركز فى نفس القارئ الإحساس بالهزيمة وأن الفساد والزيف والكذب هى القيم التى تنتصر دائما، وهى تجربة ربما وجد قارئ الرواية لها صدى فى حياته وتجاربه، وربما كانت جزءا أساسيا من ثقافته التى يتوارثها فى مظاهر تعبيرية مختلفة، وعند هذا الحد نستطيع أن نفسر جانبا جوهريا من إعجاب القراء بالرواية، فهى تؤكد ما فى نفوسهم من معان وخبرات، وربما كانت تعزيهم عنها وتؤكد سلامة موقفهم فى البقاء بعيدا عن الأحداث وتمنحهم قدرا متزايدا من النشوة، فأين إذن إرادة الإنسان وخلافته فى الأرض ورغبته فى تصحيح الخطأ وأين ثقته بنفسه وبالحياة.

ولا يُعتَذر عن ذلك بأن الفن لا يعنيه غير تصوير واقع ما، فمن الواضح أن الجانب الرمزى فى رواية نجيب مما لا يمكن التغاضى عنه.

هـذا ومما يعمد إليه محفوظ أحيانا إبراز مناظر أو لقطات تدور أثناء الحوار أو سرد الأحداث، لكى يصور بها ما يثور داخل الشخصيات أو ما يعتمل فى نفوسها، كأن ذلك ما يسمى "المعادل الموضوعى" للمشاعر النفسية أو الأفكار، كقوله مثلا فى تصوير نفسية سعيد مهران وقد خرج لتوه من السجن، وكان يعبر الشارع فى طريقه للقاء "عليش" و"نبوية": "القدم تعبر من آن لآن نقرة مستقرة فى الطوار كالمكيدة، وضجيج عجلات الترام يكركر كالسب ونداءات شتى تختلط كأنما تنبعث من نفايات الخضر"، كل هذا يصور نفسية سعيد مهران التى امتلأت بانعدام الثقة فى الناس والعالم، فصار يرى كل شىء كأنه مؤامرة مدبرة ضده، حتى الحفر الكائنة بالطريق، وهذا من أثر المؤامرة التى دبرها تلميذه وربيب نعمته "عليش" مع زوجته التى تركت على نفسه إحساسا مستمرا بأن كل شىء مؤامرة، وكذلك بدا لعين سعيد مهران أن كل شىء لا يرحب به، حتى عجلات الترام تصدر أصواتا عالية وكأنها الشتائم التى تستقبله، وكذلك النداءات التى يصدرها الباعة والمارة لا ترتاح إليها نفسه، فكأنها تشبه فى اختلاطها اختلاط الروائح الكريهة الصادرة من كومة من النفايات وبقايا الخضراوات، وإذا تحدثنا بلغة النقد السردى الحديثة، قلنا إن هذا كله كتب من وجهة نظر البطل، وهو سعيد مهران.

وخذ مثالا آخر للمعادل الموضوعى للمشاعر الداخلية عند نجيب محفوظ: فى بعض اللقاءات التى كانت بين سعيد مهران والشيخ على الجنيدى، وكان هذا يبحث عند الشيخ عن مكان يؤويه، ويقول له

الشيخ: أنت تقصد الجدران لا القلب، والشيخ يعنى بذلك أن الذين يقصدونه إنما يبحثون عن الملاذ الروحي، بخلاف سعيد مهران الذى يبحث عن مكان فقط، وذلك عقب خروجه من السجن وليس له مكان يأوى إليه، ثم يقول له الشيخ: أنت لم تخرج من السجن، والشيخ يقصد أنه مازال سجين الحياة المادية ومطالبها، كالرغبة فى الانتقام وغير ذلك مما لا ينشغل به الزهاد ومن يبحث عن الحقيقة الروحية، ولكن سعيد مهران لم يكن فى أعماقه مرحبا بكلام الشيخ وجمحت به الرغبة فى تغيير موضوع الحديث، فكيف عبر نجيب محفوظ عن مشاعر سعيد مهران فى هذه اللحظة بالذات؟ بأن لجأ إلى تصوير هذه اللقطة البديعة: "ضج الخلاء فى الخارج بنهيق حمار خُتِم بحشرجة كالبكاء، وغنى صوت لا حلاوة فيه: البخت والقسمة فين".

إن الكاتب المجيد لا يأتى بما يأتى به عبثا: لا يجلب أشياء أو لقطات لا معنى لها ولا يحشد ذلك فى العمل الفنى أو يحشره حشرا كأنه لا وظيفة له فيه، بل لابد أن يكون لذلك صلة بالسياق الذى يأتى فيه، فنهيق الحمار فى الخارج وانتهاؤه بحشرجة كالبكاء، والصوت الذى يغنى: البخت والقسمة فين، كل أولئك إنما هو تصوير لنفسية سعيد مهران الذى يريد أن ينصرف عن كلام الشيخ، لأنه فى أعماقه لا يقتنع به ويرى أن الحياة الحقيقية للإنسان إنما هى فى الانتقام من الأعداء، وليس فى بقاء المرء داخل خلوة يقوم فيها بتربية نفسه وتطهيرها من نزعاتها التى من بينها الرغبة فى الانتقام.، وليس فى وقوفه موقف من لا يكترث بأحداث الحياة وتغيراتها، ولو بتلويث يديه بالدم، ولذلك جاء نهيق الحمار كأنه الصوت الداخلى الذى يتردد فى

نفس سعيد مهران صوت الرغبة والإلحاح، وهى الرغبة التى لا يقدر لها النجاح أو التوفيق، ولذلك انتهى نهاق الحمار الذى يشبه صياح الرغبة وإلحاحها بحشرجة تشبه البكاء، والصوت الذى يغنى يعبر عن الشعور بالإحباط - إحباط الأمانى والرغبات وانهزامها لعدم وجود الحظ والبخت: البخت والقسمة فين.ولذلك كان صوتا لا حلاوة فيه، الإنسان حين تسوء أحواله النفسية لا يطرب لشىء، ويكون كالمريض، هذا كله تعبير عن سعيد مهران.

نهيق الحمار وضجيجه وتغطيته على كلام الشيخ، كل ذلك يعادل مشاعر سعيد مهران إزاء كلام الشيخ وانصرافه عنه، والحمار يرمز فى الأعمال الفنية إلى الرغبة الحسية التى تستبد بنفس صاحبها، وهى هنا رغبة الانتقام التى تستبد بنفس سعيد مهران وتملك عليه حواسه، وهناك شعور داخلى يشعر به سعيد مهران بأنه غير موفق، وهناك خوف يخالجه فى أنه لن ينجح فى الانتقام من أعدائه، ولذلك جاء الصوت الذى يغنى معبرا عن هذا الشعور الداخلى الذى ينتابه.

وقريب من هذا التقاط نجيب محفوظ لقطة أخرى من أصوات المنشدين من مريدى الشيخ الذين يجتمعون عنده لإقامة حلقات الذكر، فينشدون أبياتا تصور نفسية البطل خير تصوير، فإذا كانت اللوحة الفنية التى يرسمها الفنان تلعب فيها الخلفية أو أرضية الصورة دورا له أهميته، فكذلك أصوات المنشدين فى رواية "اللص والكلاب"، حيث تنطلق هذه الأصوات بالغناء فيما يشبه "الكورس" فى المسرحيات التراجيدية اليونانية القديمة التى كانت تعلق على الأحداث أولا بأول، ولكن نجيب محفوظ وظف أصوات المنشدين

توظيفا فنيا على قدر عالٍ من المهارة، فلم يعبر تعبيرا تقريريا مباشرا وصريحا عما يقع للبطل من أحداث ومشاعر، كما هو الحال فيما نجده فى المسرحية الإغريقية فيما ينطق به الكورس، فقرب نهاية الأحداث فى "اللص والكلاب" وشعور سعيد مهران بالإحباط وإطباق البوليس عليه وبحثهم عنه وحصارهم له فى كل شبر من الأرض، كانت أصوات المنشدين فى حلقة الشيخ على تزداد سرعة وارتفاعا وهى تردد فى الذكر: الله الله الله، كصوت قطار منطلق ثم تراخت بعد ذلك شيئا فشيئا وضعفت ثم انقطعت وتهاوت فى الصمت، وهذا يشبه ما حدث لسعيد مهران، فقد استبدت به الرغبة فى الانتقام واندفعت به كقطار منطلق ثم خمدت وتهاوت فى الصمت، وعلا صوت أحد المنشدين:

وا حسرتى ضاع الزمان ولم أفز
منكم أهيل مودتى بلقاء
ومتى يؤمل راحة من عمره
يومان يوم قلى ويوم تنائى
وكفى غراما أن أبيت متيما
شوقى أمامى والقضاء ورائى

هذه الأبيات الثلاثة من كلام ابن الفارض، هى بالضبط تصوير لحال سعيد مهران ومشاعره النفسية وما يكتنفه من أحداث، حيث ترمز المحبوبة أو أهل المودة – عنده– إلى الذات الإلهية، يشتركان معًا فى خيبة التجربة، حين يعود الصوفى صفر اليدين لا تلمع إليه المحبوبة أو الجمال الأسمى فى تعبير أفلاطون بالوصل أو النوال.

لكن الصوفى يحيا على الأمل والطمع أن تبرق إليه المحبوبة يوما بوميض الوصال، أما بطل اللص والكلاب الطامح إلى التغيير وإنزال العدالة من عليائها إلى الأرض وإعادة التوازن أو الجاذبية إلى الكون بإعادة الأخلاق إليه، فيموت على اليأس المطلق والخيبة القاطعة ولا مطمع له بعد فى نوال.

بهاء طاهر
بالأمس حلمت بك

تتعرض قصة بهاء طاهر "بالأمس حلمت بك"- كما نراها- لمشكلة التمييز العرقى بين البيض والملونين فى القارة الأوروبية، وفى هذا الصدد تظهر بطلة القصة التى تنتمى إلى الجنس الأبيض عطفها على الراوى الإفريقى- بطل القصة القادم من بلاد غريبة عن بلادها؛ إذ تقول له:كان أبى قسًّا بروتستانتيًّا، وقد علمنا أن نحب المسيح وأن نحب كل الناس فى المسيح.، أنا لست كالآخرين،

إنه ليس التمايز العرقى- فحسب- ما يثار فى القصة، بل كذلك ما يكون داخل العرق الواحد من تمييز؛ تأتى القصة على ذكر المرضى والجوعى والفقراء، كمظهر من مظاهر الداء المتوطن فى الجنس الإنسانى: التفاوت بين البشر يكاد لا ينتهى، يصنع البشر حواجز وأسوارا دائمة بين الغنى والفقير - بين الأبيض والأسود إلخ، وتقول بطلة القصة: هذا العالم يمرضنى، لا فائدة، حاول ناس

كثيرون ولكن لا فائدة، نفس الغباء فى كل العصور، نفس الكراهية ونفس الكذب ونفس التعاسة، الشر هو الذى يصنع الفروق بين البشر وهو الذى ينتصر وتنهزم الرقة والحساسية كما جاء على لسانها: يحزننى أن تنهزم فى هذا العالم الرقة والحساسية، وأن ينتصر الشر، يحزننى أن تموت غادة الكاميليا لأنها أحبت وضحّت، ولكن يحزننى أيضًا أن أعلم أن فى هذه الدنيا جوعى فقراء لا يجدون طعامًا، ومرضى فقراء لا يجدون دواء، أو إذا وجدوا الدواء فإن الموت يخطفهم دون مسوِّغ، يحزننى الموت بصفةٍ خاصة.

يبدو الموت -رغم ذلك- كأنه العنصر الوحيد الذى يقدر على محو الفروق وحل المعضلة- الأفق الوحيد الذى عنده ينحل هذا التفاوت، هو عنصر مسيطر فى القصة: موت غادة الكاميليا التى أحبت وضحت، وموت بطلة القصة التى هى صورة أخرى من غادة الكاميليا: أحبت ولكن فارقها من أحبته وآثر الغربة والرحيل، يقول الراوى: الواقع أنها كانت تحب واحدًا من مواطنيها، ولكنه تركها منذ شهور، سافر إلى الخارج بعد أن كانا قد اتفقا على الزواج، ومن هناك بعث إليها اعتذارًا.

وفى الحقيقة، هذا يذكرنا ببعض قصص إرنست همينجواى، ضمن مجموعته القصصية:"فى زماننا"، لكن البطلة هناك هى التى تتنكر لحبيبها فتتزوج شخصا آخر غيره وتبعث إليه باعتذار- وهو الأمر الذى يسبب له الاكتئاب ذاته الذى حدث لآن مارى فى قصتنا هذه.

لقد جعل الكاتب السواد رمزا للموت، وجعل الغراب الأسود فى القصة سفير الموت، أو يمكن أن يقال هو ملك الموت؛ إذ السواد

مرتبط بالحداد والموت، يقول الراوى وهو يتحدث إلى آن مارى: خارج النافذة حط غراب على شجرة الأرز، أخذ يطير متخبطًا بين الغصون وهو يبحث عن غصن لا يغمره الثلج، وحين وجده فرد جناحى حداده الأبدى وراح ينفضهما.

وقد ظهر الغراب الذى هو رسول الموت مرة أخرى في صورة الصقر، تقول البطلة للراوى الذى هو كذلك بطل القصة: حلمت أن صقراً كبيراً يضرب نافذتى بجناحيه ويتطلع إلىّ بغضبٍ وهو ينقر الزجاج محاولاً أن ينفذ منه، ثم جئت أنت فاحتضنك الصقر بجناحيه.

هذه النهاية التى تنتظر البطل جعلها الكاتب كذلك نهاية القصة كأنه أراد أن يقول: إن كل قصة فى حياتنا تنتهى بالموت: فى المساء كنت فى الفراش، هل كنت نائمًا أم كنت مستيقظًا عندما خفق فى الغرفة ذلك الجناح وهل كان صقراً أم حلمًا ذلك الذى رأيت، مددت يدى، كنت أسمع الحفيف، ومددت يدى، انبثقت أنوار وألوان لم أر مثل جمالها وحفيف الجناحين من حولى، ومددت يدى، كنت أبكى دون صوت ولا دموع، ولكنى مددت يدى.

وهذه الأنوار والألوان التى لم ير البطل مثل جمالها– هى إشارة إلى العالم الروحانى المنتظر وراء الموت– إلى الأزهار الموعودة التى لا حد لجمالها، كما جاء على لسان "فتحى"– وهو شخصية أخرى فى القصة– حين يقول للبطل: دع روحك تتفتح، يومًا ستكتشف أنت وسأكتشف أنا خلف هذه الصحراء تلك الأزهار الموعودة التى لا حدّ لجمالها، ويبدو البطل كأنه لايرتاح للكلام، لما ينطوى عليه من التذكير بالموت، فيقول لصاحبه: هذا الكلام يخيفنى ولا يعزينى.

وأهم من ذلك أن البطل نفسه كان متماهيا مع الغراب، يرى نفسه وإياه شيئا واحدا، كأن اللون الأسود الذى يجمع بينهما يقتضى هذا المعنى، فالبطلة تشيح عنه بوجهها كلما رأته، كأنما يذكرها بمصير لا انفكاك عنه: حين أنزل فى الصباح، كثيراً ما أجد على محطة الأتوبيس فتاة شقراء فى خدها طابع الحسن، بمجرد أن ترانى قادماً من بعيد تحول وجهها للناحية الأخرى، لا تنظر فى وجهى أبداً مهما طال وقوفنا، وبعد وفاة البطلة، وحين رأته الأم التى دق بابها فى وقت غير متوقع فى الصباح الباكر قبل بدء النشاط اليومى المعتاد، كأنه موعد لا يخلف لطروء المصائب التى تأخذ الناس على غرّة فى وقت السحَر أو وهم نائمون، صرخت صرخة واحدة ورجعت للخلف، قالت: هل جئت الآن من أجلى أنا يا سيد هل جاء دورى أيضاً؟ الفكرة العامة التى يمكن استشفافها من القصة، هى النظر إلى الثقافة الإفريقية المتمثلة فى الجنس الملون الزاحف إلى الغرب كأنها تهديد للحضارة الأوروبية، وهى الفكرة التى نرى الراوى- على نحو ما- واقعا تحت تأثيرها.

الحلم فى القصة كذلك مثله مثل الموت بديل من الواقع، باعتباره عنصرا يحل المتناقضات ويجمع بين الأشياء المتباينة التى لا يقدر الواقع على الجمع بينها- يجمع بين الأبيض والأسود وبين معاوية بن أبى سفيان وطه حسين.. إلخ، يقول كمال، وهو أحد شخصيات القصة وصديق البطل: بالأمس حلمت أننى قابلت معاوية بن أبى سفيان، وأننى كنت أتوسط عنده للصلح مع سيدنا الحسين، فغضب معاوية، وقال: ضعوه فى السجن مع طه حسين.

هذا الحلم نفسه ينطوى على دلالات رمزية تنبئ عن تفكير يمكن استشفافه يقوم على نظرة للحضارة العربية وكأنها تهديد للحضارة الحديثة- على المحور الأول يأتى معاوية رأس الدولة الأموية مؤكدا للهوية العربية الخالصة التى أعلت العنصر العربى فوق الأعراق الأخرى، وعلى المحور الثانى يأتى طه حسين مبشرا بالحضارة الغربية التى اعتبر مصر جزءا منها بحكم انتمائها إلى ثقافة حوض البحر المتوسط.

والعجوز التى استنكرت أن يأخذ الزنجى دورها- هى رمز هذه الحضارة البيضاء؛ تقول للموظفة المسئولة عن المغسلة وقد اتسعت عيناها واحتقن وجهها: ما معنى هذ؟! أنتظر كل هذا الوقت ثم يأتى من يأخذ دورى وزنجى أيضا؟ وهى تلتفت حولها فترى هذا الزحف من هذا العرق الآخر عن يمين وعن شمال، وتجد نفسها فى الحصار، يقول الراوى: التفتت العجوز تبحث عن شخص آخر تكلمه، لكنها لم تجد سواى فأدارت وجهها نحو الباب الزجاجى وهى تتمتم وتهز رأسها: ماذا جرى لهذا البلد ماذا جرى لهذا البلد؟ إن القصة فى مجملها تنطوى على شكل من أشكال التقابل الثنائى بين السحر والعلم- السحر الذى هو لغة الحضارة القديمة، المصرية أو الإفريقية عموما، كما طرحته البيضاء الأخرى العجوز فى القصة، وهى أم البطلة؛ حيث تشير إلى قول زوجها فى هذا الصدد وهى تتحدث إلى البطل: تطلعت إلىّ طويلاً من خلف العدستين الكبيرتين المنزلقتين على أنفها، ثم قالت: من إفريقيا؟ هززت رأسى،، ثم سألت: من أين فى إفريقيا؟ قلت بصوت مرتفع: أنا من مصر، رفعت حاجبيها مندهشة

قليلاً، وقالت: مصر تمنيت دائمًا أن أزورها، ذهب زوجي إلى مصر سنة...، في سنة..، لا أذكر، لم نكن قد تزوجنا بعد، ولكنى ما زلت محتفظة بالصور، اعتمدت بيدها على المائدة، وهمت بالنهوض، غير أنها توقفت لحظة لتقول: ولكنى أذكر أن زوجي قال لي: إنهم في مصر يجيدون السحر، قلت بدهشة: السحر فهزت رأسها، قلت وأنا أحاول أن أضحك: ربما كان ذلك أيام سيدنا موسى، ولكنها تؤكد له الفكرة بما شاهده زوجها من أشياء وقعت أمام عينيه.

وأما لغة العلم أو النظام، فهي اللغة التي طرحتها عجوز المغسلة البيضاء في قولها للإفريقي الذي يريد أن يعتدى على دورها في غسل الثياب: "في هذا البلد نحن نحترم النظام، لسنا كالبلاد التي..، فقاطعها وهو لا يزال يقترب منها: لا يعنيني نظامك ولا بلدك".

هذا الاعتقاد الراسخ لدى العجوز الأم عن ثقافة الإفريقيين، باعتبارها ثقافة السحر، ولّد اعتقادا قويا مماثلا لدى البطلة كذلك، هي ترى أن نذيرا سيئا يتعقبها يتمثل في البطل الذي تراه على الدوام بمناسبة أو من غير مناسبة، إن شيئا فيه يحيرها: هذا الشيء هو أني أراك كثيراً جداً، في كل يوم تقريبًا مرّةً أو مرتين.......، أراك أيضاً عندما لا أراك، أشعر قبل أن أقابلك بأنك موجود، وعندما أرفع عينيّ أجدك هناك.

إن البطلة تعتقد أن ذلك كله إنما يتم بفعل السحر الذي سمعت أباها يحكي لها عنه في مصر ورآه بعينه، وعندما يئست من استجابة الساحر لتوسلاتها بأن يساعدها، فهمت أنه يريد منها شيئا آخر يتعلق بامتهانها كجسد: ....، فجأة وبحركةٍ سريعةٍ جداً وهي لا

تزال راكعة أمامى، خلعت بلوزتها الصوفية وخلعت حمالة صدرها ودفعت نفسها فى صدرى وهى تحيطنى بذراعين متشنجتين، وقالت: هيّا، إن كان هذا هو ما تريد، فهيّا، ها هو ذا السرير.

وحين رفض البطل عرضها السخى أخذت تبكى بعنف، وجسمها كله يرتعش، كأنها فهمت أنه لا بديل عنده غير اقتناص روحها نفسها، أخذت تردد وهى بهذه الحال: إذن قل لى.، قل لى أرجوك ماذا تريد ماذا تريد ويخبرها هو بما يؤكد فكرتها ويرسخ اعتقادها: ما أريده مستحيل......، أن يكون العالم غير ما هو، والناس غير ما هم، كأنه لاسبيل إلى تغيير العالم - وهو مطلب الساحر إلا بالحل الذى اندفعت إليه حين ألقت بنفسها من شرفة البيت وأنهت حياتها...، وكأن ما تطلبه حضارة السحر العتيقة هو الإجهاز على تلك الحضارة الوليدة التى تمثلت طفولتها فى طفولة آن مارى.

إن لدى الراوى الذى لا يجد عزاء فيما يعزيه به صاحبه من سعادة مرجأة بعد الموت، شعورا دفينا بأن هذه السعادة لا تعزيه عن الواقع المتخلف الذى تحياه بلاده - ذلك الواقع الذى يفتقر إلى النظام والعلم اللذين هما رمز الحضارة الحديثة، وهو يستشعر فى داخله ما يحاول أن يقنعه به جاره الذى التقاه فى الأتوبيس من انكسار ثقافة بلاده التى ينتمى إليها؛ كأن ذلك قدر حكمت به على نفسها، أو هو صفة ذاتية ملازمة لها؛ فالحروف التى تكتب بها لغته يأتى معظمها تحت السطر، وحين يسأله عن معنى ذلك يقلب كفيه، كأنه لا يعرف تفسير ذلك، وهو إنما يريد أن يقول له: افهم أنت بنفسك: ...، ولما كنت عائداً إلى البيت فى المساء، بدأت أقرأ الكتاب فى الأتوبيس.......، سألنى جارى فى الأتوبيس: ما هذه اللغة وعرفت أنه غريب

مثلى لأن أهل هذا البلد لا يكلمون أحداً، وعندما رددت عليه، قال: لغة طريفة، معظم الحروف تكتب تحت الأسطر، قلت له: إننى لا أفهم، فأمسك الكتاب وفتحه وأشار إلى الراء والواو والزاى وإلى الميم والعين والحاء فى أواخر الكلمات، أشرت بانتصار إلى الألف والباء والدال والطاء، قال: ولكن عندما تنظر إلى الصفحة تلاحظ أن معظم الحروف تحت السطر، سألته عن معنى ذلك، فقلب كفيه.

وهنا تأتى بلاغة الخطاب الذى يكون أكثر إقناعا حين يترك مساحة لذكاء المخاطب الذى يمتن لهذه المنحة المقدمة إليه والمتمثلة فى الاعتراف له بالذكاء، بأن يثيب صاحبها عليها بالإقرار له بما يريد أن يقوله ضمنا ولا يقوله صراحة، جاره الغريب مثله ربما كان أوروبيا، لكنه على وجه اليقين ليس عربيا لجهله اللغة التى كان يقرأ بها البطل الحزين، هذا البطل الذى أعلن عن رغبة صريحة فى تغيير القدر الذى قدر لثقافته ولبلاده.

يقول بهاء طاهر فى حديث له: الحزن إذا كان يترتب عليه الرغبة فى التغيير فهو شىء إيجابى، يعنى ليس بالضرورة أن نكون مستبشرين ضاحكين متفائلين طول الوقت إذا لم يكن فى الواقع ما يدعو إلى هذا الاستبشار وإلى هذا التفاؤل نفسه، ربما يكون الحزن على ما تؤول إليه الأمور هو رغبة فى تغيير هذه الأمور، أذكر كلمة أحب جداً تكرارها عن الكاتب الروسى المعروف تشيكوف فى القرن ١٩، قال: "أنا لا أكتب عن أشياء محزنة لكى تبكوا وإنما لكى تغيروها".

رواية المجوس
لإبراهيم الكونى

نقاد الرواية من لدن هنرى جيمس وجورج إليوت وغيرهما وحتى اليوم، لهم غرام بالكلام على النهايات، النهايات كما يقولون حاسمة فى الوصول إلى معنى العمل الروائى والكشف عن حقائقه، وإذا كانت النهاية المفتوحة من السمات التى تتميز بها الرواية الحديثة، فإن النهاية التى اختارها صاحب رواية المجوس إنما هى من النوع التقليدى- من نوع النهايات المغلقة التى يطالعنا فيها المعنى بغير خفاء ويجابهنا كالحقيقة الدامغة التى تفرض علينا فرضا، نقد رواية المجوس يبدأ من حيث انتهت: من حقيقة التدمير أو الخراب الذى ألحقه الكاتب بمدينة "واو" وسلَّطه على ساكنيها وعلى القبيلة المجاورة لهم من أهل الخيام الذين جاوروهم وأخلدوا إلى الاستقرار، مخالفين بذلك ميثاق الصحراء الذى يقضى بالرحلة الدائمة،

المعنى فى الرواية يظهر بوضوح حين يتسلل الدرويش بدافع

الفضول إلى المدينة المنكوبة بعد أن حولها الغزاة ممن يطلق عليهم "بنى آوى" إلى أطلال، أراد الدرويش أن يطلع على سر الكنز الذى كان يخفيه حاكمها (أناى) الذى قتل فى الغزوة مع من قتل. لم يجد الدرويش فى الصندوق الذى عثر عليه غير قطعة طويلة من القماش تصلح كفنًا للجميع، يقول له الزعيم أده- زعيم القبيلة الهالكة، وكان الدرويش قد فوجئ به واقفا أمامه: لا كنز للإنسان غير ما يأخذه معه إلى القبر، وماذا يأخذ الإنسان من الحياة غير الكفن.

ونحن لا نعرف كيف أفلت الزعيم من القتل ولا كيف نجا الدرويش، الرواية تقدم أسبابا ظاهرة لذلك، تتمثل مثلاً فى الصدفة المحض- أم هى العناية الإلهية- التى جعلت الدرويش يبقى خارج المدينة فى غفوة كاملة لمدة خمسة أيام إثر مطاردته للجديان فى الوديان الجنوبية، ولكن السبب الحقيقىْ الذى نعرفه نحن للنجاة هو نفس السبب الذى هلكت به المدينة وأهلها وهو حبهم للذهب وتمسكهم به، شيئان لا يجتمعان فى قلب عبد: الله والذهب- هذا ما تقرر الرواية، الذهب معدن شيطانى منحوس يجر الوبال على من يمتلكه، فهو المعدن الذى اختص به الجن أنفسهم- الجن الذين سكنوا جبل (ايدينان) الذى يقع إلى الشمال من مدينة (واو) التى شيدت حديثا، تقرر الرواية على لسان الجن: كل من ملك ذهبا ملكناه ومسخناه وسكناه (١/٥٥).

وعندما تلقى موسى الدرويش هدية الأميرة ((تينيرى)) وكانت عبارة عن سوار من الذهب، حذرته تافاوت التى نجت هى أيضا من المعدن الشيطانى وصاحبته إلى الجبل ودفنت الذهب هناك، حتى يسترد الجن وديعتهم.

المدينة الهالكة هى مدينة (واو) التى نتابع ونحن نقرأ الرواية تشييدها ووضع اللبنات الأولى فيها، منذ حلول الأميرة ((تينيرى)) التى أرسلها أبوها إلى هذا المكان مع أخيه (أناى) هربا بحياتها من المجوس الذين تحالف معهم طلبا للذهب الذى كانت تحتاج إليه مدينته (تمبكتو الكبرى) التى كان يحكمها، ولكن انتهى به هذا الاستسلام للمجوس الذين رضى بإحياء طقوسهم وديانتهم مكان شعائر الإسلام إلى ما لم يكن يتوقعه، حين طلبوا تقديم قربان لإلههم الحجرى (امناى) من دم النبلاء أنفسهم، وكانت ((تينيرى)) ابنته الوحيدة هى التى وقع عليها الاختيار.

المكان الذى تقع فيه أحداث الرواية إذاً هو مدينة (واو) أو تمبكتو الصغرى، وهو يقع فى الصحراء الليبية فى المكان الذى يعرف بـ (تارجا) وهى منطقة فزان أو الصحراء الكبرى الوسطى (٢/٦٦)، استقر العزم على بناء مدينة تمبكتو الصغرى بجوار القبيلة التى يتزعمها الزعيم (أده) بعد أن أرسلوا إليه رسولا، فأذن لهم بذلك واستجلبوا الذهب مما أرسله معهم السلطان من تمبكتو الكبرى من خزائنه، ومما جرته عليهم قوافل التجارة.

وقد أطلق على المدينة اسم (واو) وهو فى الأصل اسم الجنة أو الواحة المفقودة التى رويت عنها الأساطير، هى الجنة التى خرج منها الجد الأكبر (مندام)، الذى يمكن أن يكون رمزا لآدم عليه السلام، فتأججت فيه نار الشهوة وذهبت عنه السكينة والاطمئنان وقيل له: ستشقى بالمعرفة ولن تعرف النسيان ٢(٢٥١/)، التقطه رجال السلطان- كما تقول الأسطورة فى موضع آخر من الرواية- بعد أن

ضاع وعطش وفقد الوعي: "أدخلوه إلى واو، قدموه إلى السلطان فأنقذه من جوع وآمنه من خوف، سلم له قطعانا من الإبل يرعاها في الصحاري المجاورة ولم تمر أعوام قليلة حتى توالدت وتكاثرت وتضاعف القطيع، نال الراعي إعجاب السلطان فزوجه كبرى بناته السبع، ولما كانت المرأة بطبيعتها ميالة إلى المجد والمفاخرة برفعة الشأن، فقد آلم الفتاة أن تتزوج راعيا من دون أخواتها جميعا، فظلت تغوي الراعي وتدفعه لأن يتخذ من البستان المحرم مرتعا لقطعانه، قاوم جدنا المسكين طويلا ولكن الفاتنة هجرته في المخدع، فركع ودخل بالإبل إلى البستان، غضب السلطان وطردهما خارج أسوار (واو.) ذلك اليوم ضاع وضيع نسله من بعده".

تنتهي الرواية بهلاك المسرح الذي قامت عليه الأحداث وهلاك الأشخاص القائمين بها، ومن قبل ذلك أيضًا أهلك المؤلف جميع أشخاصها- على مدار الرواية كلها- واحدًا فواحدًا- إلا من ذكرناهم، هلك شيخ الطريقة القادرية أولاً الذي كان أهل القبيلة قد طلبوا منه البقاء ليعلمهم أمور الدين ويلقن أولادهم القرآن، فشن الفقيه حملة على العرافين وعلى شعائر المجوس وفرض سياسة جديدة على القبيلة، لكنه ارتكب خطأ خفيًا- كما تقول الرواية: قبل الهدية التي كانت عبارة عن صندوق مليء بتبر الذهب (١/٣٣)، واجهه أعداء مجهولون فذبحوه ومن معه ولم يعرف أحد من أين جاء ولا أين ذهبوا كأنهم كانوا من الجن.

هلكت كذلك العرافة (تيميط) التي كان يستعان بها في أعمال السحر وصنع التعويذات والأحجبة، قتلها الإمام بالاشتراك مع

البكاى كبير التجار للاستيلاء على ما معها من الذهب، ثم قُتل الإمام نفسه على إثر ذلك- قتله البكاى لاختلافه معه على اقتسام الذهب، ثم قتل النذير، وهو شخص كان حسن الصوت أوكلت إليه القبيلة مسائل تبليغ الناس بالأخبار ناعيا أو مبشرا، قتلته الأفعى، البكاى نفسه حكم عليه القاضى الشنقيطى بالموت، أما القاضى الشنقيطى فقد لقى مصرعه أيضًا بعد ثلاثة أيام من تنفيذ الحكم فى البكاى الذى تنبأ له بهذا المصير، قال: ستموت بعدى بثلاثة أيام وبنفس الطريقة (٢/٣٢٦)،

كذلك كان مصير ثالوث العشق المكون من الأميرة (تينيرى) وعاشقيها ((أوداد)) ابن الأتباع، و(أوخا) ابن النبلاء، وربما كان من الضرورى الوقوف عند هذا الثالوث العجيب: الأميرة (تينيرى) التى كانت قد تم خطبتها إلى (أوخا) الفارس الذى كان يمت بصلة القرابة لزعيم القبيلة، ولكن قلبها توزع بينه وبين ابن الأتباع ((أوداد)) الذى فتنت بصوته السماوى وهو يغنى فى إحدى المناسبات التى أقامها أهل السهل، أخذ الغناء عن الطائر الخرافى- طائر الفردوس ولم يستطع أحد أن ينافسه فى الغناء، وكما عشقت فى ((أوداد)) قلبه وتعلقه بالغناء والجبل (٢/٢٨١)، كانت تعشق فى (أوخا) نبله وكبرياءه والتزامه بالمراسيم، كان فى دمها يجرى هذا الخليط من "صراع الضدين اللذين ورثتهما فى الدم فى السلالة"، كما جاء فى الرواية (٢/٢٩٣)، من أمها الحبشية أخذت الاندفاع العاطفى الذى جعلها "تنزل من سماوات الإمارة والسلطان لتعشق راعيا ضائعًا من الأتباع يسكن الكهوف ورءوس الجبال" (٢/٢٧٩)،

خسرت الاثنين معًا بعد حادثة الرهان التى جرت بينهما، استنكف (أوخا) المتيم بها عشقا أن يدعو غريمه ابن العبيد إلى المبارزة للفصل فى قضية العشق والفوز بالأميرة فاحتكم إلى الرهان، قال (أوداد) "أنا لا أتقن غير صعود الجبال" (٢/١٩٧)، فراهنه على أنه إن استطاع- أى (أوداد)- أن يتسلق قمة (ايدينان) ويقف على رأس اللوح العمودى فسيتنازل له عن الأميرة، وكان المظنون أن الجن سيهلكه، وبالفعل هلك ولكن بعد أن تسلق القمة وفاز بالرهان، أما (أوخا) الذى كانت قد ملكت عليه الحسناء نفسه، فلم يجد نهاية أفضل من الموت، فانتهى به الأمر إلى أن ألقى بنفسه فى البئر، بعد أن فشل صديقه فى خنقه كما طلب هو منه،

هلك (أوداد) وهلك أوخا، وخسرت الأميرة الرجلين معًا، مما دفعها هى كذلك إلى أن تلقى بنفسها فى البئر.

***

والمرأة فى رواية المجوس هى كذلك صنو الذهب: المرأة والذهب صنوان، وكما لا يجتمع الله والذهب فى قلب إنسان، كذلك لا يجتمع الله والمرأة، فالمرأة هى أصل البلاء كما تقول الرواية (١/٢٨٤-٢٨٥)، تأتى القوافل من الشمال من آخر حدود الصحراء وتحج إلى (تمبكتو) لتقايض كل شىء بالذهب- يعود بعضهم سالمين ويهلك الكثيرون فى منتصف الطريق، كل ذلك "كى يرضوا الزوجات والحبيبات"، يقول الدرويش كذلك عن (أوداد) الذى تعلق بحب (تينيرى)- على غير رغبة الدرويش: "كل من تعلق بامرأة مسلوب، كل من تعلق بالذهب مسلوب" (١/١٧٧)، وتقول الرواية أيضًا عن شيوخ

الطريقة القادرية أنهم أكدوا "أن الجن تملك المسكون وتسلبه نفسه بالمرأة والذهب" (١/١٧٧)، كما كانت الأنثى كذلك السبب فى رحلة شقاء البكاى (٢/٣١٦)، قالت له: "إن أهم ما فى الرجل أن يكون غنيًا، فقرر أن يكون غنيًا منذ ذلك اليوم، عرف أن الذهب مصيرة الصبايا" (٢/٣٠٨)، أما (أوداد) فكانت فى حياته امرأتان الأولى تافاوت التى تزوجها، والثانية (تينيرى) التى أحبها وكلف بها، وكلتاهما ارتبطت بنوع من الشقاء الذى لحق به، الأولى كانت السبب فى هجر طائر الفردوس له وانقطاع صوته عن الغناء، والثانية كانت سبب هلاكه، تقول الرواية: "حل الشيطان القديم فى جسد الأنثى لتجبره كما أجبرت جده أن يقتحم الحرم ويأكل الحرام لينال المنفى والعقاب، هو أيضًا أخذه العشق فتنازل عن نفسه لامرأة، عرف أن الخطر فى العشق، اللعنة فى العشق، الخطيئة فى العشق، القصاص فى العشق" (٢/٢٦٦)، كذلك عندما زلت قدمه عن الحجر فى رحلة الصعود "تذكر أن الحجر تخلى عنه فى اللحظة التى تذكر فيها (تينيرى)، رفضه الحجر عندما أدخل المرأة إلى قلبه" (٢/٢٢٢)، من ملكته امرأة– تقول الرواية – "لا مكان فى قلبه لعندليب الفراديس" (٢/٢٦٥)، إنها فى الأصل فكرة الخطيئة والخروج من الجنة "منذ الخروج من بساتين (واو) وبدء رحلة التيه فى الصحراء وهو– آخماد– يعرف أن هذا قدر.. قصاص جزاء الخطيئة" (٢/١٨٩).

يمكن أن يكون المدخل إلى رواية المجوس هو تلك النظرة إلى المرأة على أنها مسئولة عن كل الإثم واللعنة التى لحقت بنى الإنسان، هذا الخطاب من أين جاء إذاً.، ما مصدره لم يقل القرآن فى هذا

الموقف إلا شيئًا واحداً: أنهما شريكان معًا فى الشقاء: "وقلنا يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة وكلا منها رغداً حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين، فأزلهما الشيطان عنها فأخرجهما مما كانا فيه" سورة البقرة (٣٥،٣٦)، وفى سورة أخرى: "فقلنا يا آدم إن هذا عدو لك ولزوجك فلا يخرجنكما من الجنة فتشقى، إن لك ألا تجوع فيها ولا تعرى، وأنك لا تظمأ فيها ولا تضحى، فوسوس إليه الشيطان قال يا آدم هل أدلك على شجرة الخلد وملك لا يبلى، فأكلا منها فبدت لهما سوآتهما وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة" سورة طه ١١٧-١٢١.

من أين جاء هذا الخطاب إذن، أخشى أن يكون الكاتب أيضا قد حلت به لعنة المجوس، فهذه الأفكار نفسها بعيدة عن المصدر القرآنى، هى أفكار مجوسية تمامًا، إذا نحن نظرنا إلى المجوس نظرة المؤلف إليهم، فالقرآن لا يذكر شيئًا عن الخطيئة ولا ينسب شيئًا إلى الأنثى، بل هما معًا- الرجل والمرأة- شريكان فى رحلتى النعيم والشقاء.

هناك رسالة أخرى وخطاب آخر تريد الرواية أن توصله إلينا، يتمثل فى الإبقاء على الزعيم (أده) وإفلاته من الهلاك، فأهل الاعتدال- كما تقول الرواية- هم الذين يكسبون الجولة الأخيرة (٢/٣٤٦)، وأده يمثل أهل الاعتدال الذين يمسكون بالعصا من الوسط، فى مفهوم ساذج للوسطية، جعله يمثل العقل فى مقابل القلب، حاول أن يفوز بالمرأة التى أرادها فى صباه عن طريق الشعر، ولكنه باء بالفشل والخسران بعد أن لفق قصيدة من أبيات

مختلفة لشعراء مختلفين وفضحته شاعرة القبيلة على الملأ، عرف حينئذ أن الناس فريقان: "فريق ولد للشعر واللهو وفريق ولد للعقل والله" (٢/٣٤)، على أنه ظل يشعر دائمًا بحاجته إلى الشعر، ولكن لم تكن حاجته إلى الشعر "وليدة الرغبة فى التباهى به أو جعله سلاحا لخطف قلوب العذارى، لكن لكى يغزو به العراء ويعرف ما تخفيه الصحراء، يبحث به عن الله وعن واحته المفقودة (واو)" (٢/٤٥)، ولذلك كان يقول عن نفسه: إن الله حرمنى من الكشف (والكشف هنا هو الكشف الصوفى)، كما حرمنى من قول الشعر، رأس بارد مثل حجر الكهوف (٢/٧٩)،

كذلك إذا تساءلنا لماذا أهلكت الرواية (أوداد) برغم أنه لم يكن ممن تعلقوا بالذهب، وهو سؤال طرحته الرواية كذلك، وكان الجواب أنه اقتحم على الجن حرمهم، لكن الإجابة التى تتخفى فى إهاب الخطاب الكلى أن (أوداد) يمثل فى الرواية أفق الفن والشعر بعاطفته الجياشة وحنينه إلى طائر الفردوس.

فإذا عن لنا أن نبحث عن النصوص التى يمكن أن تكون مداخلة لنص المجوس أو تقف من ورائه، وجدنا نصوصا كثيرة، لا تغيب عنها نصوص اليوتوبيا أو المدينة الفاضلة، التى يمكن أن تكون أكثر هذه النصوص اتضاحًا لنا فى هذا الأفق من الفهم، ففى المدينة الفاضلة لا مكان للشعراء، لا مكان (لأوداد).

أمين معلوف و"حدائق النور"
ترجمة د، عفيف دمشقية

ولد أمين معلوف سنة ١٩٤٩م، ورحل إلى باريس سنة ١٩٧٦ وأقام فيها إقامة دائمة، له من الأعمال: ليون الأفريقى سنة ١٩٨٦م، التى نالت جائزة الصداقة الفرنسية، تدور فيها الأحداث فى القرن الحادى عشر، وهى سيرة ذاتية خيالية المتكلم فيها هو ليون الأفريقى، سمرقند ١٩٨٨م، وقد نالت جائزة دور النشر، حدائق النور ١٩٩٠، صخرة طانيوس ١٩٩٤ التى نالت جائزة جونكور، وهى أهم جائزة للرواية الفرنسية، وغير ذلك من الأعمال.

ولنبدأ فى "حدائق النور" من العُنوان: العنوان جزء من النص، بل هو أول جزء نواجهه فيه وأول شىء يستلفت انتباه القارئ، اختيار العنوان يمثل- كما يقولون- بالنسبة للكاتب الروائى جزءا هاما من العملية الإبداعية؛ فالرواية، أى رواية، تدور حول أشياء يضعها الكاتب فى موضع البؤرة حين يختار العنوان، تشارلز دكنز مثلاً

نشر روايته Hard Times على حلقات، فوضع أربعة عشر عنوانا، حتى إذا أراد أن يجمع نصوصها معاً، وقع اختياره النهائى على واحدٍ من بينها يتسق مع المضمون العام للرواية ككل.

ويقول نقاد الرواية الإنجليزية إن العناوين فى الروايات الإنجليزية المبكرة جداً كانت تتخذ أسماء الشخصيات المركزية فيها، روبنسون كروزو مثلاً، ومثلها Moll Flanders وهما لدانيال ديفو، كانت الرواية حينئذ أشبه بالسيرة، أو السيرة الذاتية، ثم أدرك كتاب الرواية فيما بعد أن العناوين يمكن أن تشير إلى الموضوع Theme، مثل رواية Sense and Sensibility، أو تشير إلى سر غامض يثير الفضول "المرأة ذات الرداء الأبيض TheWomen in White" وفى القرن التاسع عشر، وكذلك القرن العشرين كان العنوان اقتباساً من بعض العبارات الرنانة فى النص: لمن تدق الأجراس مثلاً، ثم اتخذ العنوان لدى كتاب الحداثة شكل العبارة الرمزية: مثلاً قلب الظلام Heart of Darkness، وقوس قزح The Rain bow.

فإذا جئنا إلى أمين معلوف فى "حدائق النور"، فإنه لم يشأ أن يختار لروايته اسم الشخصية الرئيسية فيها، وهو (مانى بن فاتك) أو (باتيغ)، كما جاء فى ترجمة الرواية، بالرغم من أنها تحكى سيرته؛ ربما استنكافًا من الطريقة القديمة التى كنا نجدها عند كتاب السيرة التاريخية عندنا فى أسماء مثل عنترة بن شداد أو الناصر صلاح الدين أو غير ذلك، واختار لروايته عنوان "حدائق النور"، الذى ورد ضمن عبارة لمانى يقول فيها: "حدائق النور تخص من عاشوا متحررين من القيود" (ص ٢٨٣)، ربما كان عنواناً رمزياً

أو ربما كان إشارة إلى الفلسفة المانوية- نسبة إلى «مانى» بن فاتك، بطل الرواية، التى تقول بوجود عالمين منفصلين تماما هما عالم النور وعالم الظلمة، كان «مانى» يقول بثنوية صارمة بين الروح والمادة، وعنده أن الخير والشر مبدآن منفصلان فى الأصل ومتعارضان، إلا أنهما اختلطا فى العالم بفعل مبدأ الشر.

ويقع الخلاص فى إطلاق سراح الخير والعودة إلى حالة الانفصال الأولى، وقد صاغ هذا المعنى فى أسطورة متقنة طويلة ملخصها أنه فى البدء امتدت مملكة الخير أو النور امتداداً بغير حدود فى ثلاثة اتجاهات شرقًا وغربا وشمالا، أما فى الجنوب فقد امتدت مملكة الظلام أو الشر كذلك بلا حدود، جاء إبليس بالصدفة لمنطقة الحدود الفاصلة بين المملكتين فرأى النور وطمح إليه فغزاه، فانبثقت الآلهة الأولى فى عملية الخلق الأول عن مملكة النور فابتلعت الشياطين وأوقفت غزوها، لكن بقى جزء من النور امتصته الظلمة فاختلط بالمادة التى تغشته وصار ضروريا لبقائها، إنها رحلة من أجل تخليص النور الضائع وعودته من الأسر، ومن أجل ذلك ترسل الأنبياء إلى بنى الإنسان ليدلوهم على المعرفة الباطنية التى تعمل على تحريرهم وتخليصهم، فبالمعرفة تأتى إرادة الخلاص من الأسر، وبالفضائل الخمسة يستطيع الإنسان مقاومة الشر وهى: الحب والإيمان والكمال والصبر والحكمة.

هذه فى إيجاز معالم الفلسفة المانوية، وعلى الرغم من أن عنوان "حدائق النور" قد يشير إلى أنه عنوان لموضوع الكتاب، إلا أن الكاتب لم يتوقف كثيراً عند هذه الأفكار المانوية، فروايته عبارة عن

سرد تاريخى لأحداث وقعت أو تخيلها الكاتب فى حياة الرسول البابلى.

ويأتى بعد العنوان وفى الاستهلال الأول للرواية مباشرة تحديد المنظر أو المشهد أو ما يسمى فى الاصطلاح الأجنبى SettingThe scene، وهو البيئة التى تقع فيها الأحداث، ويدخل فيها المكان والحقبة التاريخية وبيان الجو العام للأحداث، كما يدخل فى ذلك التصنيف الثقافى Cultural Class والمكان الذى يشتمل عليه المنظر ذو أهمية عند بعض الكتاب كما يقال فى خلق ما يسمى بجو العمل Atmosphere أو الروح المسيطرة عليه، والمنظر يتغير من فصل إلى فصل على أى حال.

والمشهد هنا على ضفاف نهر دجلة فى فجر العهد النصرانى بعد أقل من قرنين على موت المسيح، وفى المشهد حشد من الآلهة بعضها يرجع إلى العهود الأولى لسكان المنطقة أنفسهم- منطقة بابل أو "المدائن"، وهى العهود التى تلت الطوفان وبعضها دخيل على المنطقة جاء مع الغزاة أو مع التجار، وفى المشهد أيضا جملة من البشر مشغولون بالإعداد للطقوس والشعائر الدينية لهذه الأوثان التى يذكر منها الكاتب "ميترا" الذى عبده الفرس، وهو إله الشمس الذى ينضج المحاصيل.

ثم يلقى الكاتب بهذا المشهد كله فى الخلفية، ويوجه الكاميرا إلى معبد الإله "نبو" ونبو هو إله المعرفة والكتابة، شعاره اليراع: هو إله الكتبة وكاتب الآلهة، ويعنينا هنا فى هذا المقام ما ذكره الكاتب عنه من "أنه هو وحده مكلف بأن يكتب فى كتاب الأبدية الأحداث التى

غبرت والتى ستكون فى مستقبل الأيام"، أما لماذا اختار الكاتب هذا الإله بالذات ليسلط عليه الضوء ويفتح به الفصول الأولى لقصة «مانى» أو الفصول الأولى للكتاب الذى يكتبه هو، فكأنه أراد أن يسقط كتاب الأبدية أو كتاب الإله «نبو» على كتابه هو، كأن كتابه مستل من هذا الكتاب نفسه.

كذلك ربما أراد الكاتب، بذكر آلهة مختلفين ينتمون لشعوب مختلفة، التمهيد للفكرة المانوية عن التسامح بين الأديان التى لا ينى يشير إليها خلال عمله كله، وقد ظهر ذلك أيضًا فى السطور الأولى حين أشار إلى إلهة بعينها لها أسماء مختلفة لدى شعوب مختلفين، وهى الإلهة "نانايى"، يقول: إنها كانت مألوفة للغرباء أو القادمين من بعيد، فالإغريق يسمونها أحيانا "أفروديت" والفرس "أنا هيتا" والمصريون "إيزيس" والرومان "فينوس" والعرب "اللات"، وهى لكل واحد منهم الأم المرضع، ولثديها حرارة الأرض الحمراء التى يرويها النهر الخالد، وإن كانت فكرة الأمومة هذه التى التفت إليها الكاتب هنا، من الأفكار التى تستوقفنا عند تحليل الرواية، وسنعود إليها فيما بعد.

أو ربما أمكننا أن نقارن ذلك برواية الواقعية السحرية لدى كتاب مثل سلمان رشدى فى أطفال منتصف الليل Midnight's Chil- dren، عندما تقول الرواية: كان ياما كان، كان هناك شخصان: رادنا "Radna وكرسنا "Krisna"، راما "Rama وسيتا "Sita"، ليلى والمجنون، وروميو وجوليت، هنا كما يقول محللو الرواية شخصيات من تاريخ الهند أو الشرق عموما تتجاور مع شخصيات من تاريخ الدراما الغربية للإشارة إلى التلاقى بين البعدين المحلى

والغربى، وهذا يصور- كما يقول إدوارد سعيد- "الجهد المبذول عن قصد ووعى للدخول إلى الخطاب الأوربى والغربى للاختلاط به وممازجته لتشكيله تشكيلا آخر وجعله يعترف بالتراث التاريخى المهمش أو المقموع أو المنسِى".

على أن الإله "ميترا" الإله الزرادشتى إله الشمس الذى ظهر أول شىء فى الرواية ربما كان أهم هذه الآلهة على الإطلاق، لقد ظهر فى ثلاث مناسبات على امتداد الرواية فى البداية وفى النهاية وفى الأثناء، أما البداية فقد ذكرناها، وأما النهاية فقد ظهر فيها ظهوراً مفاجئًا فى أغنية أو ترنيمة تغنت بها إحدى تلميذات النبى البابلى وهو يقضى نحبه فى اليوم الأخير له على ظهر الدنيا (وهو اليوم السادس والعشرون من معاناته فى السجن)، وهى أغنية تتوجه بها التلميذة إلى الشمس، ولم يظهر اسم الإله «ميترا» صراحة، لكن ظهرت الشمس التى هو رمز عليها:

يا شمسنا الكريمة التى تغدق الدفء
وتنضج العناقيد ليوم العيد
ثم تنسحب لكى نتمكن من الاحتفال
وتحضر فى اليوم التالى بالسخاء نفسه
كريمة عندما تشرق
وكريمة عندما تغرب (ص ٤٨٥)

وقد ظهر "ميترا" فجأة فى أثناء الرواية ظهوراً ارتعد له البابلى، وهو يعمل ريشته فى رسم قديم باهت أراد ترميمه، وجده على جدران بيت الإغريقى الذى أخذه إليه صديقه «مالكاوس»، كان هذا

الإغريقى ينتمى إلى أسرة يونانية جاءت غازية مع جيش الإسكندر، ثم اختارت البقاء فى الأرض المحتلة، وفى زيارة «مانى» لبيت اليونانى رأى اللوحة فأحس للمرة الأولى برغبة لا تقاوم فى الرسم تعتمل داخل كيانه (ص ٥٧)، فانحنى أمام اليونانى والتمس منه إذنًا بترميم الرسم الجدارى، وفى خلال الترميم ظهر له وجه طلع من خلال تشابك الخطوط والألوان.

تقول الرواية: "كانت أصابع "مانى" تستدير حوله فتوضح قسماته مع كل استدارة، وظهر شخص ربما قيل فيه إنه مسافر يبرز من ضباب خريفى" (ص ٥٨). أما «مانى» وهو الذى كان فى ذلك الوقت يتلقى التعاليم المسيحية فقال إنه "يوحنا المعمدان"، وأما اليونانى الذى ينتمى إلى بلاد الإغريق الوثنين فقد سخر قائلاً: "لم يوجد قط معمدان فى هذه القاعة كان هناك الإله "ميترا"، إنه هو الماثل هنا، انظر مازال يُرى أثر أشعة الشمس المرسومة حول وجهه، غمغم «مانى» وقد أصابه الرعب باسم الإله الحجرى، وقد خرج راكضا وهو لا يفتأ يردد ملعون ! ملعون ! ملعون" (ص٦٠/٥٩).

القديم إذن يظهر فى إهاب الجديد، عبر التاريخ الإنسانى الحافل بالاقتتال الدائم بين أصحاب العقائد المؤسس على الأخطاء والتعصب وسوء الفهم، هذا يؤكد مرة أخرى على نزعة ما بعد الحداثة وبعد الكولنيالية فى القول بالاختلاف والتسامح وقبول الآخر الذى ربما لم يكن غير صورة أخرى منا.

وقد اقترن ظهور «ميترا» فى اللوحة بأهم حدث يصادفنا فى القسم الأول من الأقسام الأربعة للرواية، وهى حادثة ظهور الوحى

أو الصوت السماوى له على شكل توأم، حين رأى صورة نفسه فى الماء، وكان لم يفق بعد من المفاجأة ولم يزل يرسل اللعنات على إله الشمس، أراد التكفير عن رسمه على الجدار وجه الإله "ميترا"، فسمع من فم التوأم: "ارسم ما حلا لك يا مانى، فالذى أرسلنى لا منافس له، وكل جمال يعكس جماله هو" ص ٦٢ .

الشخصيات، وكذلك الأحداث فى الرواية، لا تفاعل حقيقى بينها ولا نمو فيها على المستوى الدرامى، الرواية تخلو من روح الدراما التى تنمو فيها الأحداث إلى مدى معين إلى أن تصل إلى نقطة التحول أو الانقلاب، بل تجنح إلى السرد الخالص وتنساب فى خطوط مستقيمة ممتدة أو منقطعة ولكنها لا تتقاطع، ولذلك تختفى شخصيات كثيرة ولا يعود لها بعد ذلك ظهور، مما يجعل التساؤل قائما : لم كانت موجودة فى الرواية أصلاً؟ والجواب يتمثل فى السرد الخالص لحقائق تاريخية أو متخيلة فى حياة صاحب السيرة الذى يمثل هو وحده الخيط الذى يتكفل بوحدة العمل، أو ربما كان من وراء ذلك فلسفة أخرى فى استعمال تقنيات ما بعد الحداثة فى إزالة الحدود بين الهيراركيات.

وقديما كانت التفرقة فى وحدة العمل الأدبى بين وحدة الحدث ووحدة الشخصية، وأرسطو هو الذى ذهب إلى أن الوحدة لا تنشأ عن كون موضوعها شخصا واحداً، لأن حياة الشخص الواحد- كما كان يقول- تنطوى على ما لا حد له من الأحداث التى لا تنشأ عنها وحدة، قال عن هوميروس: إنه أصاب شاكلة الصواب فى هذه المسألة بفضل معرفته بأسرار الفن أو بفضل عبقريته: إذ إنه حينما

ألف "الأوديسا" لم يرو جميع الحوادث التي جرت في حياة أوديسوس، وإنما جعل مدار الفعل فيها حول شيء واحد، لم يرو مثلاً ما وقع لأوديسوس حين أصيب في أثناء الصيد فوق جبل فارنا سوس بعضة من خنزير بري، وأنه تظاهر بالجنون حينما احتشد الإغريق، لأن هذين الحادثين لا يرتبطان بحيث إذا وقع أحدهما وقع الآخر (عبد الرحمن بدوي، فن الشعر، ص ٢٥/٢٤).

و«فاتك»، وهو الاسم الذي نعرف به في العربية والد صاحب السيرة، أو «باتيغ» – كما جاء في الترجمة العربية للرواية– وهو في المصادر الإنجليزية Patek، هو الشخصية الأولى التي تطالعنا في الرواية، ويستغرق ذلك الجزء التمهيدي كله، ويظهر معه فيه شخصيات أخرى مثل "«سيتايي» " الذي يدعوه إلى ترك ما هو فيه من عبادة "نبو" وشرب الخمر، بل ويدعوه إلى ترك أكل اللحم، واجتناب النساء، فترك امرأته التي كان تزوجها حديثا وكانت على وشك الولادة، كانت هي في الرابعة عشرة، وكان هو لم يكد يبلغ الثامنة عشرة، يدفعها عنه في قسوة عجيبة أغراه بها صاحبه الجديد، ويمضي لا يلتفت وراءه إلى بستان النخيل الذي كان يحكمه «سيتايي» سيدا مرشدا للجماعة التي تسمى "بأصحاب الملابس البيضاء" وكانت تتعبد بيوحنا المعمدان ويسوع المسيح وغيرهما، لم يسع «باتيغ» حتى إلى معرفة إن كانت امرأته قد وضعت حملها في غيابه، وحين قارب ابنه «ماني» أن ينهي عامه الثالث، أمره قائد الجماعة «سيتايي» أن يذهب بصحبة اثنين من الإخوة ليحضر الوليد لينشأ وسط الجماعة، ولكن الأم تراوغه ولا تريد أن تدفع بابنها إليه،

فيذهب «سيتايى» بنفسه ومعه اثنا عشر حارساً من أتباعه لإحضار الوليد، تصور الرواية قسوة هذه اللحظة فى حياة مانى، فتقول: "لقد تخبط «مانى» ولا ريب يوم جاء كل أصحاب الملابس البيضاء" هؤلاء لاختطافه، بل لاريب فى أنه جأر بالصراخ عندما غمسوه ثلاث مرات فى ماء الترعة ونزعوا عنه ثيابه، وعلى الرغم من صغر سنه، فقد كان عليه أن يلتزم بقانونهم.. (ص٤٠) .، لم يعرف أحد منهم أن يكون صديقاً، وقد ظلوا ثمانية أعوام فى عينى الطفل المذعورتين سجانين غامضين يلبسون ملابس غير بهيجة ويتفوهون بكلمات فظة .، وقد ذاق «مانى» العقوبات التى كان «سيتايى» ينزلها بالكبار والصغار على السواء عند أقل تقاعس: صوم إجبارى ، جلد ، نقل الماء فى براميل كبيرة ...إلخ ص ٤١.

إن الرواية تمعن فى تصوير الطفولة المعذبة لمانى واغترابه عن الأمومة على صور شتى: أولاً حين ظهر له الوحى فى صورة "التوأم"، فإن النص هنا يخالف ما جاء فى تاريخ مانى، فى دائرة المعارف البريطانية مثلاً أنه رأى التوأم رأى العين مرتين : مرة فى طفولته وأخرى وهو فى أول الشباب (دائرة المعارف البريطانية ١٤/٧٨٢)، لكن الرواية- هنا- لا تذكر غير مرة واحدة كانت فى سن البلوغ، وتجرده من هذه الرؤية فى حقبة الطفولة للوحى الذى كان يمكن حينئذٍ أن يكون له سلوى، إننا هنا نقارن بين ما يسميه الشكليون الروس fabula وبين ما يطلقون عليه لفظ Sjuzhet، أو إذا استعملنا مصطلحات جينيت Story/Discourse. (ولنقاد الرواية اصطلاحات أخرى مختلفة)، هذه الملاحظة قادتنا إلى أن نلاحظ أن

الرواية تمعن فى تجريد الطفل من الطفولة والأمومة بصورة مختلفة: نسبت إلى الأب ما هو للأم مثلاً- نسبته إلى طبقة الأشراف البارتيين (ص ١٠، ص ٣٠)، على حين أننا نقرأ فى تاريخه أنه كان يجرى فى عروقه دم الأسرة الملكية البارتية من قبل الأم (دائرة المعارف البريطانية ١٤/٧٨٢).

كما تذكر الروايات التاريخية أنه نما وترعرع فى مسقط رأسه (دائرة المعارف ١٤/٧٨٢)، على حين تذكر الرواية أنه انتزع من أمه مبكرا، كذلك تذكر الرواية- إمعانا فى تصوير الطفولة التعيسة- أنه لم يعرف أباه وسط الجماعة إلا بعد أن ناهز البلوغ، وفى بعض المواضع من الرواية نجد تصوير ما كانت عليه الجماعة فى الوسط الذى ترعرع فيه البطل، مما يشبه أن يكون إدانة للطفولة/البراءة نفسها، إذ تقول فى شخصية الأب الذى جعلته من الأسرة البارتية المالكة: "كان سيحاط بتقدير لا يوصف لولا ما كان يحمله فى نظراته من براءة طفولية تحرمه من كل مهابة" (ص ١٠)، كل ذلك لتصوير الطابع القاسى المتشدد لكل أصحاب العقائد والنزعات.. إلخ.

ومن الحيل Devices أو التقنيات التى لجأت إليها الرواية استعمال بنط مختلف فى الكتابة فى بعض أجزائها عن البنط المستعمل فى سائر الأجزاء، وذلك فى أربعة مواضع أساسية، وهذه المواضع لا تستقل بنفسها فى الشكل الكتابى فحسب، بل فى انفرادها بصفحات مستقلة، عما قبلها من كلام، وكأنها أشبه شىء بالحواشى التى تنتهى بها الفصول، فالرواية تقع فى أربعة أقسام، وكل قسم منها يقع فى ستة فصول إلا الرابع، فهو يقع فى فصول سبعة، ولهذه المخالفة نفسها

دلالتها، ثم إن ما يعمد إليه الكاتب من مخالفة بنط الكتابة إنما يتحدد موضعه من القسم كله بما يشبه القانون الصارم، فهو يقع عند نهاية الفصل الثالث فى كل من القسمين الأول والثانى، أما فى القسمين الثالث والرابع فيقع عند نهاية الفصل الرابع، وفى داخل هذه المخالفات الأربع نفسها هناك مخالفة، فالثلاثة الأولى منها تشترك فى صفة واحدة وهى أنها مجانسة للسياق الذى تقع فيه، بينما تنفرد الرابعة بانبتاتها عن السياق والأحداث التى تجاورها، وإذا أخذنا بطريقة الأسلوبيين، وجب أن نبحث لذلك عن معنى، هناك اطراد، ثم مخالفة لهذا الاطراد.

إننا أولاً نستطيع أن نقرأ الرواية فى ضوء هذه الحواشى التى يظهر فيها صوت المؤلف واضحًا ومسموعًا بقوة... هذا المؤلف الذى يسمونه فى النقد الأدبى بالمؤلف المتطفل الذى يتطفل على الأحداث The IntrusiveAuther هناك أولاً الحاشية الخاصة بظهور التوأم، وكأنها أهم حادثة فى القسم الأول من الرواية الذى كان عنوانه بستان النخيل: "ذلك الوميض الطافى على صفحة الماء، يسميه «مانى» فى كتبه "توأمى" و"صنوى" ويتحدث عنه وكأنه يتحدث عن رفيق حقيقى، وإنه لرفيق تعاسة بالنسبة إلى المراهق المتمرد، وحليف عزيز جدا على الأخص فى مواجهة أصحاب الملابس البيضاء".

وهناك ثانيا الحاشية التى تظهر فى القسم الثانى الذى عنوانه من دجله إلى السند، وقد توقفت الحاشية هنا عند مدينة " دَبْ " الهندية لتدلنا بذلك على أنها أهم شىء فى هذا القسم، ربما لأنها كانت المدينة التى تلقى فيها كل أنواع العقائد والديانات: "كتب «مانى» أن العالم كان مقسما فى أيامه إلى أربع إمبراطوريات عظمى: إمبراطورية

الرومان وإمبراطورية الفرس وإمبراطورية الصين وإمبراطورية الأحباش ورثة مملكة سبأ، ولم يكن رعايا هذه الإمبراطوريات يتخالطون فى ثغر تخالطهم الحميم فى دب" (ص ١٢٦).

ثم حاشية القسم الثالث وعنوانه "بجوار الملوك"، وفيها حديث عن زيارة «مانى» لملك شاهبور ملك الملوك وسيد الإمبراطورية، وقد وعده شاهبور باعتناق دينه وناشده أن يجمع الرعية حول رسالته، فخرج «مانى» يطالب أتباعه بأن ينتشروا لتبليغ الدعوة فى أقاليم الإمبراطورية الأربع (ص ٢٠١).

والقسم الرابع كله عن شاهبور وغزواته ثم موته وتتويج ابنه هرمز مكانه ثم تتويج بهرام بعد موت هرمز، وتظهر حاشية هذا القسم غريبة فى موضعها إذ لا علاقة لها مطلقا بالأحداث التى تسبقها أو تتلوها، وهذه الحاشية كلها عن الزبّاء ملكة تدمر، تبدأ الحاشية هكذا: "ينبغى فى هذه المرحلة من رحلة «مانى» فتح هلالين، هلالان ينطويان فى حد ذاتهما على لغز، ولكنهما ربما كانا مفتاحاً للغز قديم.

كان ياما كان فى قديم الزمان ملكة، ألا تحكى الأساطير على هذا النحو؟ جميلة وغنية وطموح وموهوبة ذكاء خارقا، غير أنها كانت قد منيت بمرض لم ينجح فيه دواء، ونقلت إليها أخبار عن معجزات طبيب من بلاد بابل، وعبرت الملكة عن رغبتها العارمة فى لقائه، وفى الليلة نفسها رأت فى منامها صورته وسمعت صوته، وعندما استيقظت فى الصباح كانت قد شفيت، واعتنقت غير دينها.

كانت «زنوبيا» المنافس المشترك لأباطرة الشرق والغرب الذى كسبه «مانى» إلى قضيته، كانت ملكة حرة على مدينة حرة، وكان

عليها فى نهاية المطاف أن تخضع لقانون العملاقين، بيد أن اسمها ظل أكثر إشراقا من اسم قاهرِيَّها".

هذه الحاشية تمثل لغزاً حقيقيا فى سياق الرواية، ربما كان ذلك ردا للاعتبار للأمومة المقهورة فى حياة مانى، كانت «زنوبيا» الأنثى التى ردت قهر الرجال.

لقد تحصل لنا على أية حال من هذه الحواشى مربع من أربع مفردات: التوأم ودَبْ وشاهبور والزباء، التوأم ودب يقعان فى قطب، وشاهبور والزباء فى قطب مقابل، كما تقضى بذلك بنية الرواية، وعلينا أن نبحث عن التفسير: ربما نجده فى المربع السميوطيقى عند جريماس (راجع هنا كتابى عن نظرية الرواية).

وقد استخدم الكاتب هذه التقنية نفسها أعنى تقنية الشكل الكتابى فى موضعين آخرين يظهران فى الأغنيتين القصيرتين أو الترنيمتين اللتين ظهرت إحداهما فى أول الرواية عن الإله "نِبّو"، وظهرت الثانية فى النهاية فى خطاب الشمس قبل الخاتمة مباشرة، وهذا ما يمكن أن نسمية تجاوزاً برد العجز على الصدر، ولذلك ربما أمكن أن ننظر إلى الإله "نبو" إله المعرفة أو الكتابة على أنه تحويل Transformationعن الإله ميترا إله الشمس أو صورة أخرى له.

***

وإذا أردنا أن نستخدم ما يسمى بـ"نحو الرواية" فى التحليل، قلنا مع بروب إن من الشخصيات فى الرواية ما يؤدى دور المعين أو النصير Helper، ومنها ما يؤدى دور الشرير Villain وحينئذ فالرواية فى جانب منها يمكن أن تكون تحويلا عن بعض القصص

الشعبية التى تدور حول الأميرة التى يأتى الأمير ليخلصها من السجن الذى أودعها فيه الشرير، الشرير هو «سيتابى»، والسجن هو بستان النخيل، والأمير هو التوأم الروحى والنصير هو صديقه ماالكاوس الذى أخرجه إلى عالم التجربة حين عرفه إلى صديقته كلوويه وأبيها اليونانى وأطلعه على عالم مختلف خارج البستان.

ويمكن أن تمتد هذه الأدوار إلى شخصيات أخرى فى الرواية مثل الكاهن كردير ممثلاً للشرير هو وبهرام، على حين يمثل هرمز وشاهبور دور النصير، وهكذا ولكن على حين تنتهى القصة الأولى لمانى، وهى قصة خروجه من سجن النخيل، بالنجاح حين يتحرر من هذا السجن، تنتهى القصة الثانية بنهاية عكسية، حين يموت فى السجن الذى أودعه فيه الملك بهرام.

وهذا بعينه ما لا تريد الرواية أن تسلم به، حين جعلت الفصل السابع من القسم الرابع زائداً لا يعتد به، وكأنه خارج إطار الرواية، لأنه خارج عن الخطة التصنيفية للأقسام الأربعة المتمثلة فى ستة فصول لكل قسم..، هذا الفصل الذى يتضمن النهاية المؤسفة التى انتهت بها حياة «مانى» حين أُسلم للتعذيب بالحديد وأحيط بالسلاسل حول عنقه وجذعه وساقيه وذراعيه إلى أن مات وهو يقول لعازف العود الذى كان يعزف بعض الأنغام الشجية: اعلم يازراف أنه فى فجر الكون كانت جميع المخلوقات تسبح فى نغم علوى وقد أنسانا إياه سديم الخلق، غير أن عودا مدوزنا مع روح الفنان قادر على بعث تلك النغمات الأصلية.

مجموعة "البحر الرمادى" لأحمد الشيخ

تلتقط هذه المجموعة لحظة من لحظات الواقع المصرى، ربما كانت لحظة محبطة صرنا نحياها الآن وتتمثل فى عبارة واحدة: "الزمان اختلف"، وهى العبارة التى يرددها كبار السن المجتمعون فى حكاية "ست الدار" من حكايات المجموعة- يرددونها على مسامع الباقين من الشباب ممن لم يدركوا زمن الوفاء الذى تمثله ست الدار، هذه المرأة التى بلغت التسعين من العمر ومات زوجها عنها قبل ذلك بخمسين عاما، وكان قد تزوجها صبية صغيرة وهو بعد فى السبعين يومئذٍ، ثم هى لم تفتر مرة واحدة عن زيارة قبره طيلة تلك السنين: تزور قبره ماشية على قدميها برغم الحر ووقوع المدافن على مسافة بعيدة من القرية وتُرهق من معها من رجال العائلة الذين يصحبونها فيضطرون للمشى مثلها على الأقدام برغم وجود الركائب التى ترفض العجوز أن تستعين بها ليكون لها بكل خطوة تخطوها حسنة عند ربها.

اختلاف الزمان هو الذى جعل كل شيء رماديا: ضاعت الحدود الفاصلة بين الأسود والأبيض واختلط كل شيء وتساوى الرأس والذنب، ابن بائعة الفجل- فى أول قصص المجموعة الذى كانوا يعطفون عليه ويحبونه وهم صغار ما لبث أن تنامى واستطار شره وصار حوتا من الحيتان الكبيرة التى تتاجر فى كل شيء وتحوز الثروة بغير حساب، يقول الراوى: صار يعايرنى بالفقر وأسميه الدجال، وصاحبى القديم بارع فى التناسى أو يدعى النسيان، كانت أمه تجلس عند مدخل الحارة وتنادى بصوتها المبحوح:الوراور يا فجل، وكان يشاركنا سكة المدرسة ذهابا وإيابا، ورغم اتساخ ثيابه كنا نحبه ونتنافس على الجلوس جواره، لكن الزمان دار ودارت الأيام وتبادلنا أخباره فى مصادفات عابرة:

ابن نميسة نجح فى الإعدادية

ابن نميسة دخل الجيش

ابن نميسة خرج من الجيش

ابن نميسة دخل برج سعده

تزوج أجنبية وصار يرطن بالإفرنجى

تاجر فى الجملة والقطاعى وركب الحنطور

كان يتاجر فى الممنوع ولا ندرى ويوزع المبيدات الحشرية المستوردة وقد ألصق عليها إعلانات تؤكد فعاليتها فى القضاء على الحشرات والجراثيم المدمرة، كان يبيع السلاح لإفساد طباع البشر ويسرب الأموال عبر البحر الرمادى ويرشو حراس الشواطئ لمساعدة أنصاره من قراصين الزمن.

الشعر قيمة طاغية فى كل أقاصيص المجموعة، بل يظهر ذلك الإيقاع الشعرى لبحر الخبب الذى ارتبط ارتباطا وثيقا بشعر التفعيلة عند صلاح عبد الصبور وجيله- يظهر ظهورا قويا يدل على الارتباط الفكرى والنفسى بتلك الحقبة وتطلعاتها فى الأدب والشعر، ويدل على أن كاتبنا لم ينفك قط عن هذا الارتباط الذى كان يحمل الأحلام الكبرى للثقافة العربية فى شتى فنون التعبير بها، والذين لا يفتأون يرددون مقولة "التناص" يستطيعون الدخول إلى مجموعة أحمد الشيخ من خلال هذه الفكرة: كثير من كتاباته تبدو كالقصائد، واقرأ معى قوله الذى يفتتح به أولى حكاياته ويختتمها به ويمكن كتابته على هذا النحو:

كان يسمينى مجنون البحر وأسميه القرصان
كنا نتلاقى كل صباح عند رصيف الميناء
نتضاحك أو نتشاتم أو نتسابق لنزول البحر
نطفئ فيه الأشواق المخبوءة فى الأعماق
أملا فى أن تسكن بملامسة الماء
كان يلازمنى فى كل الأوقات
ويشاركنى السرحات
...............،
غامت فى الذاكرة تفاصيل الأحداث
....
كنا نرغب فى تبديل الأشياء
تحريك الأشياء

نتجادل فى ألوان الأشياء

....

كان يخالفنى فى لون البحر

أراه رماديا ويرانى مثل القط البرى مصابا بعمى الألوان (ص٥).

أو اقرأ قوله:

سوء الحظ رمانى فى بدن لا يعرف قيمة ما ورثه

تقف حدود المعرفة لديه فى أجداد من فلاحين

وصيادين وبنائين

وصناع سلال

وحصير وحبال شواديف

وأب شغلته نجار براويز

صور وأسرة

ودواليب ونمليات

أحيانا حين يضيق الحال

يصنع للنسوان طبالى ومطارح وكراسى حمامات

يكسب قوت اليوم ولا يدخر سوى المليم أو السحتوت لأيام العطلات

وبوار الصنعة.. إلخ (ص٧٢)،

وهذان مثالان من أمثلة كثيرة.

لكن القصة التى أتوقف عندها كثيراً وأنظر إليها كقصيدة كاملة، هى قصة "القط الرمادى"، وهى تعتمد كسائر قصص أحمد الشيخ

على حكاية أحداث عادية ليست غريبة عنا، سمعناها جميعا وعشناها ونحن صغار وتكررت فى جميع القرى المصرية - القط الذى يأتى فى موعده والناس يتناولون طعامهم فتبسمل الأم وتضع أمامه نصيبا يكفيه وهى تنسج من حوله الأساطير التى تبعث فى قلوبنا - يقول الراوى - المخاوف من مجرد التفكير فى طرده أو الامتناع عن تقديم العشاء إليه وكأنه واحد منا، كانت تؤكد لنا أنه ملاك يتخفى بدليل أنه يصل إلينا فى موعده حتى وإن كانت الأبواب مغلقة.. إلخ.

لكن أحمد الشيخ يروى هذه الأشياء المألوفة بلغة تثير فيها الجدة والغرابة بما تشتمل عليه لغته من سمات الشعر فى التقديم والتأخير والتكرار.. إلخ، ولكن القصة تنتهى النهاية التى تحفز على التفكير فى رمزيتها والنظر بجدية إلى أنها تريد أن تحملنا إلى آفاق أخرى من المعانى- القط الشرس الذى زادته مخاوف أهل الدار الذين يكرمونه جرأة وإقداما فهجم على فرخ الحمام ومزقه وهو حى، وكاد التسامح معه يشجعه على تمزيق لحوم أبناء الدار، هذا القط الشرس يظهر فى أماكن أخرى من المجموعة: يظهر مثلا فى قصة "البحر الرمادى" (أولى قصص المجموعة التى تسمت بأسمها) على شكل القرصان- إنه هو نفسه- كما ينبغى ألا يغيب عن فطنتنا- هذا القرصان الذى كان الصديقَ الطيب ابنَ نميسة الفقيرة بائعة الفجل الذى كان يعطف عليه أقرانه من أبناء القرية، عطف أهل الدار على هذا القط وسرعان ما توحش وتنامى شره وصار يتاجر فى الممنوعات والسلاح وأصبحت القرية منه فى خطر، يقول الراوى:

خفنا من زمان يجىء، يجف فيه الزرع والضرع، ويزحف فيه الجوع؛ فأخرجناه من حدودنا وأبطلنا تراخيصه بالنزول إلى الشواطئ (ص١٣).

هذا هو المعنى الذى كأنما تدعو إليه قصص المجموعة: الحياة التى يهددها طواغيت البحار وغير البحار ويغريهم خوف أهل الدار فيتوحشون، ولابد من عودة إلى أخلاق سبقت نمت فى ظلها حضارة المصريين.

لا غرو أننا نرى التحدى والإرادة والعزم أشياء ترمى بظلالها على طول تلك المساحة التى تتحرك فيها الأقاصيص، وهى إرادة تنبعث دائما من أهل العجز الذين أصابهم الشلل وطول الصمت، وعبدالقادر عوف الذى ينهض بعد طول المرض وهو الشيخ الضرير لإغاثة سليمان المنيسى الذى حاصره الطواغيت من أولاد شلبى، وذلك فى قصة "المستجير" هو نفسه العبد الصالح فى قصة البحر الرمادى الذى تطيعه الوحوش الضارية والطيور والجبال.

كذلك فى قصة "بنت البرارى": المرأة أو الغانية زوجة المفتش التى أفسدت أخلاق أهل الدار أو كادت، جاءت لحظة الحسم والقرار حين دوى صوت الرجل العاجز أو الأب الذى طال صمته وعجزه، دوى صوته مرة واحدة على غير توقع أو انتظار، مجلجلا بقوة فى أركان الدار: يخلص منها (يعنى ابنه المفتش) واللى يكون يكون، يقول الراوى: "لعله استعاد صوته القديم أيام صبوته وفتوته فى الزمن الفائت عبر سواد الليل، ثم يقول كذلك: "كان فى أمره إرادة لا تقبل المناقشة وعزم جديد".

أحمد الشيخ ينتمى فكريا إلى نمط من الأدباء يقول بالالتزام بقضايا المجتمع وبالمسئولية التى يضطلع بها الأديب فى أن يكون ضميرا يقظا لأمته، لقد عبرت قصته "تمثال جديد لكاتب قديم" عن ذلك بوضوح، واجبات الكاتب أو الأديب تم التعبير عنها بصوت جهورى هز جنبات قصر الفرعون حين قال ذلك الصوت للكاتب المصرى صاحب جلسة القرفصاء فى التمثال المشهور، وهو يعمِّده كاتبا:

"- هو أنت الآن كاتب مسئول عن رسومك، لا تكذب ، لا تكسر سن بوصتك جبنًا ، ولا تكف عن غمسها فى حبر الكتابة، ابتعادا عن المخاطر، واكتب، لا ترهب أعداء الأرض السوداء وإن جاءوا فى ثياب الأصدقاء واكتب، لا تتعلل بعيالك أو جوع امرأتك واكتب، لا تتلون مثل الحرباء أو تتشقلب مثل القرد أو تغمض عينيك عن الأخطاء، واكتب، وإذا أخطأ كبير الكهنة أو نسى الفرعون الإله عدله الأبدى فاكتب، لا تتردد فى كشف الأخطاء" (ص٧١).

طه وادى وكتابة السيرة الذاتية

يتساءل بعض الباحثين ودارسى الأدب فى بلادنا فى السنين الأخيرة- بعد أن لاحظ كثرة السيرة الذاتية وشيوعها- عن مدى الضرورة التى تحمل صاحب السيرة على كتاب سيرته، ويقول إن الخوف أن تؤدى كثرة الشيوع إلى أن تكون كتابة السيرة عادة قومية، على حد تعبيره، وكأنه لم يلحظ أن النظرية الأدبية تتجه الآن كما يقول كرستوفر نوريس، وهو أحد نقاد النظرية النقدية الحديثة البارزين، إلى التأكيد على ضرورة أن يلتزم أساتذة الأدب وطلابه ببيان مواقفهم السياسية والأخلاقية والجمالية حتى يتسنى أن توضع هذه المواقف تحت مجهر التحليل والدراسة والنظر وحتى يتسنى أن نكون على وعى بها (راجع مقدمة كتابه: Spinoza & the Origins of Modern Critical Theory ذلك أن مواقف الباحثين المختلفة فى السياسة والأخلاق وغير ذلك لها تأثيرها المباشر على رؤاهم

وأحكامهم الأدبية، وهى جانب أساسى من الأيدولوجيا التى لا يمكن لباحث أن ينفك عنها، كما أكد كثير من منظرى الاتجاه النسوى Feminism ومنظرى المذهب الماركسى ومنظرى التحليل النفسى، كذلك، ونستطيع أن نلحظ فى "الليالى" التى كتبها طه وادى الناقد والباحث الأكاديمى سجلات كثيرة، ربما صلحت أن تكون نموذجا لدراسة أيديولوجيا النقاد أو الباحثين وتأثيراتها على أحكامهم النقدية.

هذه مقدمة رأيتها ضرورية قبل الدخول إلى الكلام عن "الليالى"، وإذا كان بعض كتاب السيرة ينصون صراحة على فلسفتهم فى فهم أنفسهم وما وقع لهم من أحداث، ونضرب لذلك مثلاً بالكاتب والأستاذ الجامعى أحمد أمين فى سيرته الذاتية "حياتى" حيث يقول بأن الإنسان نتاج حتمى لعنصرى الوراثة والبيئة ويتتبع ذلك فى تكوين شخصيته حيث يقول: "كل ما يلقاه الإنسان من يوم ولادته، بل من يوم أن كان علقة، بل من يوم أن كان فى دم آبائه، وكل ما يلقاه فى أثناء حياته يستقر فى قرارة نفسه ويسكن فى أعماق حسه، سواء فى ذلك ما وعى وما لم يع، وما ذكر وما نسى وما آلم .، فكل ما لقينا من أحداث فى الحياة وكل خبرتنا وتجاربنا وكل ما تلقته حواسنا أو دار فى خلدنا هو العامل الأكثر فى تكوين شخصيتنا، وكل إنسان إلى حد كبير نتيجة لجميع ما ورثه عن آبائه وما اكتسبه من بيئته التى أحاطت به"، فإن صاحب الليالى قد أبان هو كذلك عن فلسفته فى فهم سيرته، بأن أرجع إلى الصدفة كل شىء فى حياته، ونستطيع أن نتتبع فكرته تلك من خلال بعض العبارات التى ينثرها

هنا وهناك، فهو لا يفتأ يتحدث عن عامل الصدفة، يقول عن بعض مراحل طفولته المبكرة: الذى لا ريب فيه أن الصدفة لعبت دوراً كبيراً فى إحساسه أنه ولد شاطر له مستقبل (ص ٣٤) ، وهو يؤمن بأنه ما قد يقوله المعلم لتلميذه عرضاً يتأثر به مجرى حياته فيتفوق أو يفشل بسبب جملة تقع اتفاقاً، يقول بنص عباراته: آه لو يدرك المعلمون أن تلميذاً قد يتفوق أو يفشل بسبب جملة يقولها عرضا (ص ١١١)، ويقول فى التعقيب على معرفته بإحدى المثقفات الفضليات التى ألهمته كتابة بعض قصصه القصيرة وفكرت فى نشرها له وشجعته على مواصلة الكتابة فأعارته إلى عالم القصة ثم ارتحلت خارج الوطن إلى حيث لا يدرى، يقول: لم أرسل الله هذه المرأة صدفة ولم رحلت أيضاً صدفة .، إن الصدفة فى حياة الإنسان شىء عارض، لكن أليس كل شىء فى حياة الإنسان صدفة إننا نولد صدفة ونعيش صدفة وأخيراً نموت صدفة فى البيت أو عرضاً على قارعة طريق، الحياة كلها صدف.، (ص ٢٨٤).

هذه هى رؤية الكاتب أيا كان اختلافك فى الرأى عنه، وهى تقع فى الجانب الآخر المقابل لرؤية أحمد أمين وأمثاله ممن يؤمنون بأن الإنسان نتاج حتمى للوقائع والأحداث، لا شىء فيه متروك للصدفة أو لما هو عارض.

أما أنا فأرى أن تاريخ صاحب "الليالى" يمكن النظر إليه على أنه إنما كان ترجمة لحلم الأم وأشواقها الجارفة– الأم التى فقدت ولدها الأول محمد فطاش صوابها كما يقول الكاتب (ص ٥٢)، وصارت تبكيه صباح مساء وتزور قبره كل يوم وتندبه فى كل جنازة ولم

يستطع أحد أن يصبِّرها، محمد هذا كانوا يتمنون له كلية الحقوق ليصبح وزيرًا كما يقول صاحب الليالى: "ذات ليلة رأت ملاكا على هيئة طائر يلبس ثوبا أبيض، يقول لها: لا تحزنى يا أم محمد فقد أخذ الله ولدك الأول وسوف يعوضك فى ولدك الأخير".

لقد كان ولدها الأخير - صاحب السيرة- صدى رأته الأم من الولد الأول، هذا الولد الأول لم يكن فى وجدانها إلا صورة نفسها هى، أو- إذا استعملنا ما يستعمله الناس من عبارات - توحدت بهذا الولد، وهذا هو التماهى كما يحلو لنا أن نقول ترجمة للكلمة الأوربية Identification لم تكن العبارات التى جاءت فى النص على لسان الأم وليدة صدفة، كان يمكن أن تقع العبارة مثلاً على هذا النحو: أنها رأت أن ولدها طه سوف يعوضها عن ولدها محمد، ها هنا نوع من الاختيار الأسلوبى له دلالته، وهو اختيار يشى بمنطق العلاقة الاستبدالية التى تولدت حينئذ فى عقل الأم، وهكذا فالأول يقوم مقام الأخير، والأخير يقوم مقام الأول، كما يتماس الطرفان ويلتقيان، لقد كانت هذه حيلة لجأ إليها عقل الأم فأعانتها على الأحزان التى كان الاستسلام لها مفضيًا لا محالة إلى الهلاك، أو إلى نوع من فقدان العقل كلية - على نحو ما رأينا فى شخصية عائشة فى ثلاثية نجيب محفوظ.

لقد اندفع طه إلى مصيره بخطى ثابتة .، كان ديدَنه أن يبحث عن مناسبة تصله بكل عظيم؛ فهو يتلمس وجها من الشبه فى اسمه، وتسمية ابنه مؤنسًا يربطه باسم عميد الأدب وابنه مؤنس، أو بلدته الدقهلية التى كان ينتمى إليها هيكل أو غير ذلك، لقد انتسخت فيه

روح أخيه التى هى روح الأم نفسُها، وظل حبيس ذلك الحلم الذى تلجلج فى صدرها، وبعبارة أخرى لم تكن حياته غير تاريخ حلم يسعى إلى التأويل.، إلى التحقق، كانوا يدعونها "بالوزير" لقيامها بتدبير شئون الأسرة على خير وجه، أما هى فكانت تقول له بعد تحقق الأمل فى أن يحصل على وظيفة فى الجامعة: يقول لى الناس "يا وزير" وأنا أريدهم أن يقولوا لى: يا أم الوزير. (ص ٢٣٣). إنها ببساطة تريد أن تنتقل صفتها هى إليه، أو بعبارة أخرى أن يكون صورة منها وهى التى لقبوها منذ نعومة أظفارها بالأميرة، وانغرس فى أعماقها هذا الشعور بالإمارة منذ الصبا الأول وهى البنت البكرية لرجل إقطاعى كما يقول الكاتب.

عن هذا الحلم انبثقت تطلعات الابن، بل احتكمت إليه خلجات نفسه وجميع أموره، كان يسير وراءه كما يسير بحار على هدى بوُصلَة، كما جاء فى عبارته هو عن سوسن التى أحبها وهو فى سن المراهقة (ص ٩٤)، صحيح أن هذه العبارة لم تأت فى سياق كلامه عن مصيره الذى كان مشدوداً إليه بحبال الحلم، وإنما جاءت فى سياق كلامه عن إحدى تجاربه فى الحب، ولكن تجارب الحب عنده جميعًا تشى بنفس المعانى ولا تذهب بعيداً عن المسار.

سيلحظ طه وسيلحظ قراء "الليالى" أن التاريخ الذى ينتهى عنده كتاب الليالى، هو نفسه تاريخ انتهاء حياة أمه صاحبة الحلم الذى نُسِجتْ عليه حياته، وهذه ليست مجرد مصادفة، وسيلحظ طه وسيلحظ القراء أن الفصل الذى جاء فيه ذكر موت الأم، وهو الفصل الأخير من الكتاب الذى جعل عنوانه: أصوات متعددة وعالم واحد هو

الفصل الوحيد الذى خالف فيه صاحب الليالى ما سار عليه فى جميع فصول كتابه من الالتزام بضمير الغائب إلى ظهور الأنا ظهوراً صارخًا متمثلاً فى التشبث بياء المتكلم دون مواربة أو التباس، لهذا دلالة أساسية.

إنه الانعتاق من أسر الحلم والأمومة التى تبوأت الوظيفة الأبوية، بدلا عن الأب، لقد وجدت الأنا متنفسًا لها فى الثرثرة بمنجزاتها وتحقق لها نوع من الرجوع إلى كيانها فى الكلام عن الجانب الإبداعى فيها، وأقصد بالإبداعى ما يطلقون عليه لفظ Productive متمثلاً ذلك فى إنتاج الأولاد الذين قال فى شأنهم عندما رزق بوليده الأول: "الأبوة تجعل الإنسان يخلص فى عمله ويحب بيته ويعطف على كل أطفال الدنيا.. ما أتعس من لا يتزوجون ومن لا ينجبون" (ص ٢٠٨)، الجانب الإبداعى تمثل فى إعطاء الأولاد الذين أفاض فى الكلام عنهم وعن صفاتهم فى الفصل الأخير من الكتاب المشار إليه، وتمثل هذا الجانب فى كلامه– فى هذا الفصل الأخير نفسه– عن مؤلفاته الأدبية أيضًا التى هى كذلك بمقام الأولاد.

نقول: هذا هو الفصل الذى انطلقت فيه الذات للتعبير عن نفسها وانعتاقها من الأسر وقد أسكرها هذا الانعتاق فمضت محمومة بضجيج الأصوات المتعددة والمختلطة ذات الطبيعة الإعلانية الصاخبة، حتى لم تترك لغيرها ما ينبغى أن يترك له من الأحكام التى تعجلت فى تقريرها ولم تنتظر أحداً والمحامد التى بادرت فى إسباغها على نفسها ولم تَلْوِ على شىء، يقول: حين أتأمل الأولاد الثلاثة أجد أنى قد انقسمت فيهم قسمة عادلة، أما منى فقد أخذت

عنى الذكاء والكفاح والمثابرة والاعتداد بالرأى .، أما محمد فقد ورث عن أبيه طيبة القلب وحب الناس، لقد ورث قلبى بعواطفه المشبوبة وحبه الفياض لكل البشر .، حين يراه بعض المعارف يسير معى بعد أن كبر، يقولون: إنه أخوك الصغير، لأنه صورة مصغرة منى فى الشكل والمضمون (ص ٣٦١).

أما أنا فأقول لصاحب الليالى: إن لعبة الأسماء التى أشرتَ إليها فى صدد كلامك عن مؤنس قد تمثلت هنا مرة أخرى ولكن على نطاق أبعد، فمحمد الذى كنت صورة منه تعيش فى أسرها - صورة تتمثل فى طه حسين وفى كل مثل أعلى انجذبت إليه - محمد هذا تنعتق من أسره فى "محمد" الآخر الذى أردته أن يكون صورة من حقيقة نفسك التى تراها كائنة فى العواطف المشبوبة وليس العقل، هذه الحقيقة أو الكيان الذى وأده الحلم الذى عشت فيه، هو أخوك الأكبر إذًا وليس إياه فى وقت واحد، فأنت تريد أن تجعله الأخ الأصغر الذى هو أنت لتكون له الأخ الأكبر الذى كان، وهو محمد الحلم، استمرارًا فى لعبة التماهى والذات التى تمارس ألوانًا من الاستبدالات والتخفى، تارة أنت محمد وهو طه وتارة العكس، وإلا فلم يكن من باب المصادفة - أو إحياء ذكرى عزيز ليس غير- أن يتسمى الابن الأول باسم من كنت عوضًا عنه، النسَب والعلاقات هنا يمكن إرجاعها إلى شكل رياضى على جانب من التعقيد، محمد يحررك من سجن الحلم ويردك إليه فى آن واحد، "ومنى" على الرغم من تعبيرها عن الجانب المرتبط بالحلم بإطلاقك عليها الأميرة منى رجوعا مرة أخرى إلى الأميرة الأم صاحبة الحلم، ربما كانت تعبيرًا

عن المنى التى تتطلع إليها الذات وتتوق لها بعيداً عن هذا الأسر.

إن اللحظة الوحيدة التى يمكن أن نظهر فيها على شىء يدل على أن الشخصية قد طرأ عليها التغير أو الشعور بالتغير هى اللحظة التى وقف فيها يستقبل العزاء فى صاحبة الحلم، نعود إلى القول بأنه انعتق فى هذه اللحظة من الحلم وتجرد إلى ذاته التى مكنت لنفسها فى الظهور بضمير المتكلم الذى خالف العادة التى جرت عليها "الليالى" حتى تلك اللحظة فى التعبير بضمير الغائب، يقول: مسحت دموعى ووقفت فى الصف آخذ العزاء على روحها الطاهرة، بين حين وآخر كنت أتأمل بعض مشاهد القرية وأحس غربة موحشة، من الذى تغير فينا أنا أم أنت أيتها القرية العزيزة (ص ٣٨١).

والحق أنه هو الذى تغير واستيقظ من الحلم، عندما أيقظه من استغراقه وهو واقف فى الصف، صوت الفقيه وهو يصيح: كل من عليها فان، وفيما عدا ذلك لا نظفر بشىء مما كان وعدنا به من وصف أحوال التغير الذى طرأ على نفسه من داخلها، إذ هو يقول: "كان يجلس ليستعيد ذكرياته البعيدة أو القريبة، بحثا عن عنصرى الثبات والتغير فى مسيرة حياته ومكونات شخصيته، وطالما أن التغير هو قدر الحياة والأحياء .، فلا غرو أن تتغير كثير من مظاهر الفكر والسلوك، وإن بقيت بعض السمات النفسية والعادات الخلفية التى اكتسبها من واقع القرية المصرية ..، " (ص٨٧).

محمد ومنى ومؤنس هذا الثالوث الذى تأتى للمؤلف أن تستقيم فيه الأسماء على حرف واحد وهو الحرف الأول فيها برغم ارتباط كل منها بسياق مختلف، يبدو أن عقل المؤلف قد دُرِّب على غير شعور

منه على أن يلتقط الخيط الجامع فى الحروف الأولى، فسوسن وسميحة وسعدية تلتقى هى كذلك فى عقله عند دلالات متقابلة ومتلاقية معًا، فهذا الثالوث أيضًا تتمثل فيه التجربة نفسها التى هى جوهر "الليالى"، كانت له ثلاث تجارب فى عالم المرأة: تجربتان فى الحب وأخرى فى الزواج، أما تجربتاه فى الحب فأمرهما عجيب، كانت سوسن وكذلك سميحة صورة رمزية من الحلم الذى قهر عليه مشاعره وأحاسيسه ووجوده الإنسانى- كانتا صورة طه حسين المثل الأعلى، وكانتا فى نفس الوقت صورة لأمانيه هو كذات تريد لكيانها أن يتحقق بعيدا عن الأسر والسجون، فحبهما كان حبًا اختياريا تارة اختاره هو بنفسه وكان مقهورا عليه تارة أخرى شأن المحبين؛ اختار سميحة من بين طالبات الدفعة بعد أن تأمل محاسنها وقارن بينها وبين سواها، وسوسن تجربة الحب الأولى تشى ملامحها بحقائق من ذاته هو وكيانه الإنسانى، ولا شىء أدل على ذلك من أنه تخلى عنهما عند أول مناسبة.

ولولا المكان الذى احتله الحلم من قلبه لوجهت سوسن حياته، وكان صورة أخرى من إخوته الذين وجهت تجارب الحب مصائرهم، فانقطع أخوه الأكبر عن التعليم لحبه فتاه ملكت عين حواسه، وكذلك أخوه الآخر أحمد الذى لم يشأ أن يفرض عليه الزواج ممن لا يحب، هناك ما يشبه الشعور- عند الراوى- بافتقاد هذا الجانب الموجود فى حياة الآخرين.

سعدية تمسكه إلى الحلم بقوة، لمكان قرابتها من الأم وصلتها الوثيقة بها .، ولكن تمرده على ذلك ظاهر فى أسفه على سميحة التى

رآها بعد زواجه فى أثناء مناقشته لرسالة الماجستير، يقول: تلفت حوله أثناء المناقشة فوجد سميحة، ها هى سميحة التى كنت تركض وراءها من قبل، قد جاءت إليك الآن ليتك انتظرت .، وخرج وهو يردد قول الشاعر:

ومن عـــجب الأيـــام أنك هـــاجـــرى

ومازالت الأيام تبدى العجائبا (ص٢١٣)

مثلما ردد من قبل وهو يتأمل مسألة الحب قول شوقى:

قـــدرتُ أشـــيـــاء وقـــدر غـــيـــرهـــا

حظ يـخط مـصـائـر الإنـسـان (ص ١٧٣)

يقول فى سياق إعلانه عن خطوبته لزملائه من طلبة الدفعة: "من يصدق أن الأقدار يمكن أن تعبث بالبشر إلى هذا الحد .، إنه بحكم تكوينه وقراءاته شاعرى الهوى متوهج العاطفة، وقد سعى إلى الحب مريدا وراغبا أكثر من مرة، لكنه آمن فى النهاية أن الحب قدر، فرضى بما قدر الله .."، تماما مثلما رضى بالحلْم الذى كان قدراً.

لقد أرجع الكاتب أحزانه إلى أمر القوى الشريرة التى لم يملك حيلة فى دفعها – تلك القوى التى حجبت القمر ومنعته أن يشع نوره على الكون، كما جاء فى أول الكتاب حين كان صبيًا وشاهد تجربة الخسوف لأول مرة، هذه القوى التى حالت بينه وبين سوسن تجربة حبه الأولى، وانهزم أمامها، وهى القوى التى أرادت أن تحول بينه وبين سميحة متمثلة فى الأستاذ الذى اكتشف أنه يحبها هو أيضاً، وانكشفت التجربة عن انهزام آخر، لكن القمر هنا ليس إلا هذا الجانب من نفسه الذى يريد له الانطلاق ومنعه الحلم .، وأراد أن

يسأل الجدة التى هى عنده بمقام الحكيم، لكنها كانت نائمة، ونسى السؤال كما نسى أشياء كثيرة (ص ٣٢).

لقد كانت الليالى بأسرها مسرحا لحلم الأم، وغاب فيها صوت الأب، الشيخ عمران، الذى هو المقابل الحقيقى لصوتها، لم يكن الشيخ عمران- الذى لم يظهر اسمه على غلاف الليالى باعتباره والد مؤلف الليالى- ممن يكترث بالألقاب، ولا دار فى خلده حين سمى وليده باسم طه، اسم عميد الأدب العربى، كانت التسمية بـ"طه" ضمن منظومة من الأسماء التى سمى بها أولاده، محمد وأحمد.. إلخ، هى إذن أسماء تتظاهر على دلالة واحدة، ترجع إلى ثقافة أخرى يمكن مقابلتها بثقافة الأم التى تتوالى فيها الألقاب تباعا: الأميرة، الوزير، عميد الأدب، إلخ، وحين ترك لها الأب تسمية البنات، كانت الأسماء التركية هى الأقرب إلى نفسها.

تلك ثقافة الهيراركيات والفتنة بالألقاب التى غاب عنها الأب الذى ترك تعليمه فى الأزهر، وكان بنوه الآخرون أشبه به فى القناعة بحاضر الأحوال، لكن طه لم يقنع، وظل يتتبع طموحه وفتنته بالألقاب، كما افتتنا بها نحن جميعا أبناء الوادى، وكما كان أساتذته يرجون له فى قسم اللغة العربية مستقبلا كمستقبل طه حسين، كان يدعوه بعضهم مداعبا: طه وادى النيل، وهى حقا مصادفة عجيبة، لصدقها ونفاذها: كان طه وادى- كما يظهر فى الليالى حامل لواء هذه الثقافة التى فتنت فتنته، وغابت فى الحلم غيابه، وها نحن، على طريقة التفكيكيين فى اللعب بالألفاظ واستقطار دلالتها، نقول: طه وادى تاه فى الوادى.

فى البحث عن الشرف الضائع
قراءة فى رواية "شرف الله" لفتحى إمبابى

نهايات الروايات مفاتيح صالحة- دائما- للولوج إلى عالمها وتتنوع بين أن تكون سبلا مفتوحة إلى ما لا ينتهى من الدلالات، وبين أن تكون نهايات مغلقة تحدد معانيها، رواية فتحى إمبابى تتمسك بالغائية والمعنى وتبعث برسالة واضحة الدلالة:"من يضيّع شرف الله لا يستحق الحياة" (ص ٩٢)، هذا ما استقبلته بطلة الرواية عائشة الملقبة بالملاك، ردا على الرسالة التى بعثت بها إلى العالم عبر الإنترنت عندما جاءها الشيخ عثمان خادم جامع سيدى الغضبان يستغيث بها طلبا للنجدة ويسألها أن ترسل عبر الشبكة رسالة إلى العالم تعلن فيها ضياع جثمان الشيخ شرف الدين- الذى أخطأت فجعلته فى رسالتها شرف الله، فقد جاءت أخبار "من المقام العالى لأمير الصوفية سيدى إبراهيم الدسوقى بأن الشيخ شرف الدين صفيه وحبيبه وخليفته اختفى من مقامه".

إن المعنى الذى تبعث به الرواية يطالعنا حينما تظهر فى الخاتمة قافلة المسافرين الذين تضمهم الرحلة، وبينهم عائشة فى هودجها على ظهور الجمال، لزيارة الشيخ إبراهيم الدسوقى، ففى داخل الهودج "انتشر جدل عميق حول مصير القافلة وخروجها فى العتمة بحثا عن الحقائق الضرورية لضبط إيقاع الحياة المضطرب، ضاع شرف الله فليخرج من يخرج للبحث عنه"، هى إذًا رحلة البحث عن الشرف الضائع، وهذا هو المغزى الذى يمكن أن يقال إنه يقع فى القلب من جملة الدلالات التى تنطوى عليها الرواية.

إن الرواية هنا تقدم تفسيرا للوجود باعتباره رحلة تندفع فيها الكائنات جميعا، فهى ليست رحلة يقوم بها أبناء المحروسة – تلك القرية من قرى منوف التى يأتى اسمها فى الرواية، بقدر ما تنطوى عليه رمزية الرحلة والقافلة من معنى أعم يتصل برحلة الوجود ويجعل للمحروسة معنى أشمل؛ ذلك أن الكاتب لم يختر لقريته هذا الاسم عبثا، وإنما قصد أولا إلى شموله ذلك الفضاء الذى يمتد عبر وادى النيل ويشمل موطن المصريين جميعا، ثم لا يلبث أن يجعله أشمل من ذلك كله ليمتد إلى أبناء رحلة الحياة فى عمومها، حين يسوق على لسان بعض شخصيات الرواية كلاما عن شاعر اليونان الأشهر هوميروس صاحب الإلياذة والأوديسة، فيقول: "أصبحت المحروسة بلد الحجيج ،، يحج إليها الفلاحون من كل صوب وحدب عارضين مشاكلهم على سيد الرجال (العمدة) فيحل ويربط ويمنح ويقبض ،، ولكن فى نهاية الأمر فإن بلدا تحكمها الشياطين ويسيطر فيها رجال أمن العصابات على كافة مفاتيح مخازن الغلال، لا يبقى سوى

التسول سبيلا للبقاء ...، فى ساحة الدوار استسلمت الجمال للعمدة وهو يشد رباطها بسلبة من ألياف النخيل، وعلى الجانب الآخر وقف بانوب ابن المقدس عوض الله يساعده، بعد أن جمع الملاك أغراضه ...انضم إليهم جان آنوى يتجادلون فى انكباب واهتمام والحضور ينصتون فى حبور للحوار الجارى لحل المعضلة التى أطلقتها الملاك على الشبكة عن ضياع الشمس وحلول العتمة وعن ضياع شرف الله فى بلاد السخمة، وآنوى يقول: هوميروس يقول: الهوينى، فتلك الرحلة يسيّرها القدر وسوف تتحول عما قريب إلى مصائر تكشف لأصحاب البصائر أغراض الوجود والعلاقة بين الإنسان ومصيره" (ص ٤٤١).

فى الرواية استغاثتان متوازيتان أرسلتا عبر العالم- أرسلتهما الملاك عائشة، الاستغاثة الأولى: غابت الشمس وحلت العتمة، وهى أشبه بالرسائل التى يرسلها الغرقى فى سفنهم التى تتجه إلى الهاوية: انقذونا: Save our Selves=S.O.S، والثانية: أيها الخونة أين ذهبتم بشرف الله، هما متوازيتان من جهة أن الضائع فى الحالتين مركز اهتمام أصيل لطائفتين متباينتين من البشر: الشيخ شرف الدين الذى أخطأت الرسالة فسمته شرف الله، وهو خطأ غير مقصود عند المستوى الظاهرى، ولكنه مقصود تمامًا عند مستويات أخرى أكثر أهمية، يمثل عند طبقة البسطاء شمس الحياة التى توازيها عند طبقة المثقفين شمس الحرية التى غابت وحل محلها الظلام، الجميع سُلب مركز اهتمامه، وتجتمع الرسالتان معًا فى أن المعنى الأعمق الذى يدوران حوله هو ضياع الشرف- شرف الحياة

نفسها الذى يهبها معنى وقيمة واستحقاقًا بأن تعاش.

والرواية وإن كانت سجلا حافلا بالوقائع عن أحداث إنشاء مترو الأنفاق، يمكن اعتبارها تصويرا لطبيعة العلاقات الاجتماعية القائمة وما اعتراها من فساد، كما يمكن أن يظهر من حكاية صابر الميكانيكى- المناضل الثورى الذى انتهى نضاله مثل غيره من طبقة المناضلين إلى طريق مسدود- وزوجته رقية التى تواجه المرض الخبيث: "وقف أمام بوابة قسم الاستقبال منذ الفجر- فى مستشفى القصر العينى- محبطا تعيسا، يرى نفسه يواجه مرض زوجته وحده دون مساندة رفيق، قديما عند ظهور بادرة خطب أو مصيبة، كان عشرات الرفاق ممن يعرفهم أو لا يعرفهم يسارعون بمد يد المعاونة- أشعات وأدوية ومستشفيات محترمة مجانية، وأطباء محترمين ينتمون لجنس البشر وليس لجنس الأبالسة الذين لا يعرفون الرحمة أو الشفقة، كان وجود الرفاق فى حد ذاته سببا لشفاء البدن والروح، الآن أغلبهم منهمك فى فردانية تاهت بداياتها هناك فى الصفقات السرية للأجهزة الغامضة المتعددة الجنسيات".

كذلك قصة المهندس حسن عبدالقادر الجناينى الذى أسهم فى مترو الأنفاق، وهو كذلك مناضل آخر، انحاز للشرف والجدية والإنجاز والغيرة على مصالح الوطن، فكانت النتيجة عقابًا له على كفاءته وامتيازه، فمنعت ترقيته، وسحبت منه درجته مما دفعه للشكوى والتظلم لأولى الأمر، دون جدوى.

هذه العتمة، هذا الظلام السائد الذى يتمثل فى رسالة الإنترنت التى تعاود الظهور على مدار الرواية فى صور مختلفة: الآن نحن فى

الظلام، ولا يستجيب إليها إنسان: هذا عقاب من الله لأمة ضحكت من جهلها الأمم (ص ٩٠)- الذين لا يحمون أنفسهم وليسوا لذلك ساخطين، فيارب ارفع عنهم رحمتك فإنهم لهذا مستحقون (ص ٢٢٢)، هل هو نابع من أعماق النفس الإنسانية التى كشف تحليلها عن أغوار سحيقة تسكنها شياطين الغريزة المقموعة وظلمات التاريخ المخيف للبشرية التى حاصرها الخوف ذلك الكائن الوحشى الهائل أم هو آت من جهة ما من الكون المليء بالألغاز والمجرات والنجوم التى غابت ولم تزل أنوارها مسافرة عبر أجوائه، لكن يسكنه الظلام الأبدى كحقيقة كامنة فى أعماقه وذلك الثقب الأسود الذى يبتلع الأنوار ويزدرد كل شيء.

الكون وأسراره طرف أساس فى المعادلة التى تنطوى عليها الرواية، فى عنوان من عنواناتها تظهر فيه كلمة الاستغاثة مرة أخرى:"استغاثة الكون الفصيح" (ص ٨٥)- تلك التى ظهرت من قبل فى رسالتى الإنترنت- نقرأ: "الكون بيضة هائلة فى رحمها تتشكل الموجودات، والليل غلائل وحجب مستورة تتخفى بين طياته الحقائق .، والعقل البشرى شفرة تحوى داخلها مفاتيح أسرار الكون، كلما فتحت بابا مستغلقا من أسرار الحياة برزت أبواب مغلقة ونوافذ مبهمة وطرائق غامضة يسود نهايتها الظلام .، يغوص العقل فى متاهات كهوف الظلمة بانتظار بزوغ شمس جديدة".

هناك كذلك شخصية سيف الدسوقى ابن خالة عائشة الذى سافر للدكتوراة وانشغل بعلم الكون- انشغل بالكوزموبولتيك الذى سيطر على قلبه سيطرة تامة، يقضى أوقاته أمام جهاز الكمبيوتر يعكف

على متابعة الصور التى تسجل موت نجم وميلاد آخر- استفزاز المخزون المضمر فى غياهب الذاكرة الكونية: "هنا طبع الكون أولى علاماته، وهو ما أسميناه "أنا" ـو"هو" الأنا- والهو فى التحليل النفسى المتوغل فى كينونتنا بغرض تحرير أحدنا من الآخر- الذات البدائية من الذات المستحدثة". (ص ٨١-٨٢)

لم يعد التفسير الماركسى القديم إذن ممكنا أن يكون حلا شافيا لمشكلات وجودنا، فمنطقة "الأنا" وحدها لا تفسر كل شىء، وإنما هى بعد واحد من نموذج ثلاثى الأبعاد يتشكل فى الرؤية الفرويدية التى قدمتها الرواية من الأنا والهو والأنا العليا، الرؤية التى تقدمها الرواية تخاصم الرؤية السطحية ثنائية الأبعاد على مستويات عدة من بينها ذلك المستوى الفرويدى الذى يعتمد النموذج الثلاثى الذى تتبناه.

الرواية تعنى بتصوير ذلك البعد المظلم الذى انبعث منه ظلمة حياتنا المعاصرة وغياب شمسها حين تعمد إلى رسم لوحة فنية خالصة من بحيرة رسمت فرشاة القدر أمواجها الساكنة الزرقاء زرقة فاحشة، فى الزاوية الغربية من اللوحة وحيث كانت الشمس تغيب فى الزمان الغابر لتصحو لنهار جديد، توسدت كاهنة الظلام ملتحفة بغطاء الدم المخملى صدر جنى عملاق ..، على امتداد النظر امتدت غابات كثيفة لا سماء لها ولا قمر- غابات حية من نفوس تعيسة، فى المنتصف مذبح خشبى حوله نصب حجرية على قمتها انتصب تابوت من الصوان المحكم يطوى بين جنباته أجناس الخوف: الخوف البدائى، الخوف الكونى، الخوف الأزلى- الخوف الذى أطلقته

قوى الغموض والعتمة على الكائن الذى قرر يوما أن يشق طريق المعرفة، وحولهم نمت وترعرعت نصب صغيرة للخوف الجنسى وخوف الأب وخوف الرب، جميعها كانت تطفو فوق بحيرة من الخوف الذى ولد مع الخلية الأولى التى شقت طريقها مغتربة عن عالم الجمادات المطلق، فارتعدت من الوحدة وارتعدت من الموت وانقسمت بحثًا عن رفيق تقاتل به عوالم السكون والرهبة. (ص ٣٠٣- ٣٠٤).

هذا الخوف يرتبط فى مواطن كثيرة بتاريخ الوثنية التى هى تاريخ الجنس البشرى، وفى هذه اللوحة يجف الماء الفاحش الزرقة فيكشف عن مستنقعات الدلتا القديمة وعن تلال رملية سوداء "ونصب حجرية لعبادات وثنية قديمة" (ص ٣٠٣)، ولذلك تنطلق صيحات التوحيد فى جميع جنبات الرواية - لتحطيم جميع الآلهة - جميع الأوثان: لا اله إلا هو وووه، تنطلق الصيحات من جميع الاتجاهات: وحدووووووووه، حتى صارت الكلمة كأنها لازمة تخترق الرواية من جميع نوافذها ضمن لازمات أو لوازم أخرى تتفاوت فى معدلات ترددها: نحن الآن نعيش فى الظلام، وحدووووووووه، مدااااد، لماذا أنا هنا.. إلخ.

إن معنى هذه الصيحة يتحدد فى سياق الألم الخالد- الألم الدائم الأبدى الذى يتواصل ولا يصل إلى انتهاء، هذا الألم يتصل بعذابات الواقع المر الذى يُظِلّ عالم الرواية وبالنصوص المصاحبة- نصوص مأساة الحسين وعذابات المسيح الذى يصلب كل يوم، كما جاء فى الرواية (ص٣٩٨) على لسان المقدس عوض الله فى حواره مع ولده بانوب الذى يتذمر من حياته (من عذابات الواقع المر)، فيقول: ليه

حياتنا غارقة فى البؤس والخراب (ص ٣٩٩)، تأكيداً لرسالة الإنترنت التى تؤكد على جثوم الظلام وبسطه سلطانه على واقع الحياة، ولذلك تأتى الاستغاثة فى صورة أخرى تتكرر ولا تكاد تنتهى على لسان مريدى الشيخ إبراهيم الدسوقى: مداااااد S.O. S طلب المدد من الشيخ الولى هو استغاثة أخرى فى بحر متلاطم الأمواج لا تنتهى تعاساته وإحباطاته المرة.

لماذا غابت الشمس وحلت العتمة ولماذا نحن نعيش الآن فى الظلام؟ هذا هو السؤال الذى حفز على سؤال آخر يتردد فى الرواية، وهو سؤال وجودى يتعلق بمعنى الكون: لماذا أنا هنا، سؤال يظهر كنص مصاحب للنصوص الأصلية، نص هامشى يقع على يسار الصفحة، نلمحه عرضا، وإن كان له وجود مركزى يتخفى تحت الوقائع والأحداث ملحا على التفسير وإضفاء المعنى أو المغزى بعد فشل التجربة الماركسية التى استغرقها حلم الانتصار- حقبة من الزمن- على أعدائها، فتبين لها أن الأعداء إنما يسكنون القلب مصداقًا لقول الشاعر القديم:

كيف احتراسى من عدوى إذا كان عدوى بين أضلاعى

والمفتتح -الذى يظهر فى الصفحات الأولى من الرواية حروفًا مفردة لا يتصل واحد منها بالآخر، فلا تعرف حدود الكلمات ولا يتميز بعضها من بعض- أشبه بتعويذة سحرية - طلسمات تحتاج إلى من يفك شفرتها كطلسمات الكون، ولذلك نحن نتأتئ ونفأفئ حين نقرؤها، وكأننا نتعلم القراءة لأول مرة، إنها الدعوة إلى قراءة جديدة: أن نتعلم أن نقرأ من جديد: أن نحاول حل شفرة الوجود ومعنى

الكون بالإجابة عن ذلك السؤال الوجودى الصاخب الذى يتردد كثيراً- السؤال الذى سلف: لماذا أنا هنا؟ لقد اتخذت الرواية سبلا متعددة لقراءة الشفرة، منها ما ذكرناه مما ظهر فى أول المفتتح من حروف توازى الحروف الثلاثة الأولى التى تظهر فى أول سورة البقرة ا ل م، وهى الحروف المقطعة التى تظهر هى وغيرها فى كثير من السور القرآنية، إنها تحيلنا إلى استطلاع معنى جديد فى قراءة أوائل السور القرآنية: القرآن كتاب يقدم تفسيراً لمعنى الوجود المحفوف بعلامات الاستفهام الملغزة.

وقد أشرنا من قبل إلى التفسير الذى يقدمه علم التحليل النفسى للشخصية الإنسانية فى النموذج الثلاثى الأبعاد الذى يركز على "الهو" باعتباره مستودع الغرائز والرغبات المقموعة التى تضرب بجذورها فى عمق الوجود الإنسانى، بل فى عمق الخلية الأولى التى تشكلت منها الحياة، وهذه الغرائز توازى - فى نحوٍ آخر من أنحاء التفكير- عالم الجن الكافر أو الشياطين - عالم الظلام والعتمة الذى غابت عنه الشمس أو ضاعت وساد الانحطاط الذى تضج به الرواية فى جميع أنحائها.

إن الدعوة إلى قراءة جديدة تتمثل كذلك- خير تمثيل - فى استدعاء الرواية حشداً طويلا من أسماء المفكرين والأدباء وغيرهم ممن يحفل بهم تاريخ الإنسانية- على مدار الرواية- وحشداً من المعلومات والأفكار كسبيل إلى التذكير بطرق القراءة والتفسير التى لا تنتهى، وإنها فى الحقيقة تجربة كل مفكر وكل شاعر وأديب مع هذا السؤال الوجودى الخالد- لماذا أنا هنا؟

هذه الحروف المقطعة فى المفتتح - أيضا - تشبه الكتابة الموجودة على الأوجه الثلاثة لحجر رشيد.، هى كذلك شفرة تحتاج إلى فك مغاليقها، وكل لغة تحيل إلى لغة أخرى سابقة عليها: كل قراءة جديدة تحيل إلى قراءات سالفة ومعارف تسبقها.

فلماذا هذه العودة إلى الظلام الذى ساد المجتمع المصرى فى الحقبة القريبة، هل هى رجوع كذلك إلى أصل مكين فى الثقافة المصرية التى تقوم على القهر - على الوجود المهترئ للجماعة التى تنتمى إليها - على حد ما جاء فى الرواية - بحكم قوانين الوراثة، "والتى يتمنى هو- أى البطل - لو استطاع أن يغير لون جلده، بينما سوف يبقى حاملا جينات الهوية المقموعة" (ص٥)،

الرواية وهى تعد العدة للمشهد الأول، أو بالتعبير الذى يستعملونه فى النقد التقليدى للرواية setting the scene، تذكر محطة سكك حديد القاهرة (باب الحديد) التى تسبح فى العتمة وقانون الطوارئ الذى سنته - من معابدها المشيدة فى عمق التاريخ - سلطة الموت الميثولوجية، وأبقت عليه الحكومات وسط طقوس العبادة اليومية المتوطنة فى الطبيعة المفرطة لروح القطيع لدى العوام (ص٦)، التمثال الفرعونى الذى يقف - كان- فى محطة السكك الحديدية هو هذا الوجه للثقافة المصرية، فهو يعبر عن حضارة عريقة، ولكنها حضارة وثنية لم تفر من براثن القهر والخوف.

ولكن الحداثة كذلك تعاونت مع ثقافة الخوف، لقد التفتت الرواية إلى أدوات القمع التى كانت من منجزات الحداثة وتمثلت فى الشاحنات الرمادية التى تمثل أحدث الطرز المخصصة للقمع

(ص٦)، ولكن نقاد الحداثة أظهروا أوجهًا أخرى من القمع أخفى أثرا وأبعد غوراً، حين كشفت عن إرادة القوة أو الغلبة التى كانت من وراء الفلسفات المختلفة التى تبنت الحداثة وتحركت عنها، وإذن فالكاتب لم يبعد حين رمز للحداثة بتكنولوجيا القمع التى أخضعت الإرادات وقهرت الحريات على نحو غير مسبوق، إنها ثنائية القوة والقهر التى أشارت إليها الرواية إشارات مختلفة متمثلة أحيانا فى التقابل بين السادية والمازوخية، وأحيانا بين الرماحة والفلاحة، وأحيانا أخرى فى العلاقة بين السيد والعبد أو الكوبرى والنفق.. إلخ.

القافلة التى تحركت من المحروسة إلى ضريح الشيخ إبراهيم الدسوقى ضمت فى صفوفها طائفتين: طائفة الفلاحين الذين أثاروا الأرض وزرعوها وعاشوا على ضفاف الوادى يستخرجون منها ما تنبته الأرض من بقولها وخيراتها، وطائفة العربان الذين اشتغلوا بالحروب والرماح: "سارت القافلة تضم عائلاتها الخضرية الذين أفلحوا فلاحة وبطونها الجناينية ومزارع وعزام، وعائلات العربان الذين أرمحوا رماحة وبطونها فزاع وعلام وشاهين" ص٤٦٥.

نحن نرى التقابل هنا ظاهراً بين الفلاحة والرماحة: أفلحوا فلاحة، وأرمحوا رماحة، لم يكن عبثًا هذا التوازى فى التعبير بين العبارتين أو العلاقة الصوتية بينهما، ولم يكن عبثا كذلك اختيار أسماء الأعلام: الخضرية نسبة إلى الخضر، والجناينية نسبة الى الجناين، ومزارع نسبة إلى الزراعة، فهذه الألفاظ كلها من مجال دلالى واحد، كما لا يخفى.

ولا بد هنا من العودة إلى مسالة الأسماء فى قصة عبدالقادر

الجناينى الذى كان زوجا لسكينة بنت هاجر: "هاجر التى خطفها جماعة من البدو نزلوا فى ضيافة أبيها البقلى (لاحظ التسمية بالبقلى- نسبة إلى البقل)، وبعد أن كساهم وأكرم وفادتهم خانوه؛ عاشوا حياتهم على السلب والنهب ومغادرة المراعى التى أطعمتهم وأطعمت إبلهم وخيولهم جرداء محروقة، وفى ليل خالٍ من نجومه تسللوا خارج المدينة فى طريقهم للشرق، وبعد عام عادوا بها تعانى من سكرات الموت فى خيمة فقيرة نصبت فى العراء .، أعادوها وابنتها لذويها .، حطوا بخيامهم خارج القرية وأطلقوا جمالهم وجيادهم ترعى فى الحقول، ودخل شيخهم منوف ليلاً وخلفه شاب مليح فى ريعان الشباب متجهم الوجه صامت اللسان .، ألقى الكهل فى حجر الجدة لحمًا عاريا فى قماط، صاح: "لقيناها زينة الصبايا، أخذناها وابتنينا بها على سنة الله ورسوله الكريم، اليوم عودناها ليكم ومعها بنتها الوليد"....."، وبعد أربعة عشر عامًا رأى الفلاحون العائدون من حقولهم مع غروب الشمس قافلة من الأعراب ينصبون خيامهم خارج منوف، وفى ذات الليلة نزل بهم الشاب وقد صار رجلاً وزعم أنه العلام ابن شيخ القبيلة الذى أحضر الطفلة يوم مولدها، إنه أبوها الحقيقى".

....جاء يأخذ ابنته ورفضت العجوز وألقى إليها بأكياس الذهب واللؤلؤ التى رفضتها، ولكنه رحل بعد أن أقسم أنها حق ابنته وضمان لها من غدر الأيام، وزوّجتها الجدة من عبدالقادر الجناينى خوفًا من أن يقوم الأعرابى بسرقتها كما حدث من قبل مع أمها- عبدالقادر الجناينى الذى رجع إلى منوف كأول فلاح يرتدى الزى

العسكرى وتتدلى من كتفه بندقية طويلة تسلّمها وهو يتجهز لحملة الجيش المصرى على الحجاز، استجابة لأوامر السلطان فى سحق الحركة الوهابية، "وقبل أن يفكر الأعرابى فى الهجوم على منوف وإضرام النار طلبًا لابنته أو- فى الحقيقة- كرامته، شن اليوزباشى عبدالقادر مع أورطته على مخيم القبيلة هجومًا ليليا مماثلاً لمعركة حاسمة كان بطلها خاضها على مشارف عكا، فشتتهم وأضرم النار فى خيامهم ومداودهم، وأنهى المعركة مبكراً بعد قتال ضار" (ص٣٧).

الذى يعنينا من هذه الحكاية كلها أنه بعد أن مرت الأيام وأرادت سكينة أن تسمى ابنها الأكبر على اسم جده المنصور القديم "الذى حارب المماليك والغز والترك حيًّا وقاوم الفرنجة ميتا، رجاها عبدالقادر الجناينى أن تترك له تسمية الابن الأول على أن يكون الثانى لها، وقبلت على مضض، ودون أن تفهم سماه "مزارع".

إن التقابل الواضح هنا بين تسمية "المنصور" الابن الثانى "ومزارع"، يضرب فى عمق المعانى التى تستهدفها الرواية، إنه التقابل بين قيمة "الحرب" وقيمة "العمل"، وهذا ما يذكرنا مرة أخرى بديالكتيك السيد والعبد عند هيجل، حيث لا ينهض المجتمع إلا على قبول طائفة منه العبودية بدلاً من الموت فى صراع الاقتتال من أجل السيادة، فمن المستحيل أن يوجد مجتمع كله من السادة، لكن العبد يحقق لنفسه السيادة على نحو آخر، فهو يرتفع عن الطبيعة بتحويلها - بالعمل الذى يسخر به نفسه لسيده - إلى شىء نافع، وتاريخ التقدم الإنسانى يظهرنا على أنه إنما يقوم على العمل - على ما

يضطلع به العبد، وليس على روح القتال والميل إلى الحرب وشن الهجوم وهى روح السيد (راجع كتابى المتخيل الثقافى ١٤٣-١٤٤).

وتفسر الرواية هذا الاختيار لتسمية الابن الأول لعبدالقادر الجناينى الذى اكتشف فى كلمة فلاح - التى سوف تلاحقه سبة واحتقاراً ويتندر عليه بها قادة الجيش الألبانى، وسوف تطلق فى عقله على طول مسافة الساحل الشرقى للبحر المتوسط التى اجتازها مدجج السلاح - متقدما أورطات المدفعية وكتائب المشاة والخيالة- القيمة المطلقة لكينونته التى تخلقت على ضفاف وادى النيل..، "ودون أن يفهم السر العميق الذى سيتم اكتشافه على يد ضابط فرنسى لامع يدعى شامبليون أن وجوده الحقيقى ينطوى على أنه يعلم الآن جيداً المعنى الإنسانى العريق الكامن خلف كينونته المستعاد اكتشافها" (ص٣٨).

رمزية السيد والعبد فى الرواية تفسرها رمزية أخرى هى رمزية الكوبرى والنفق التى هى فى صميمها ثنائية التخلف والتحضر: نفَق النفقُ وانتصر الكوبرى - اندحر النفق وبقى الكوبرى مخرجاً لسانه لكل من حاول المساس به، انتصر التخلف وانهزم التحضر، هذا هو حال الواقع المصرى فى الرواية الذى يصور تصويراً فنيًا فى الكوبرى والنفق (ص١١٧).

ومع التقنية الأساسية فى الرواية، وهى محاولة إفساح المجال للبعد الثالث- البعد الذى يسمح بالخروج على القراءة السطحية الممتدة فى اتجاهٍ واحد، تأتى النصوص المصاحبة فى الرواية التى يحال إليها فى أثناء القراءة - هى نصوص مطوية فى تلافيف النص

الأصلى تتمثل فى مأساة الحسين التى تحتل النصيب الأكبر من مساحة النصوص المصاحبة ويليها آلام المسيح، ربما للمقارنة بين حال الاستسلام والتلاشى وحال الاستعصاء على الاستسلام- ربما لتصوير الأنا الأعلى، وهو يقود القافلة صاعدا بها من أحشاء ظلمة العالم البدائى إلى عالم النور: تخلينا عنك يا ابن بنت رسول الله فعاقبنا الشيطان بمدن شيدها فى جحيمه الأرضى (ص٢١٦).

مأساة الحسين حاضرة على الدوام فى وعى الراوى يسقطها على كل شىء يرويه، أحيانًا هى نص خلفى يأتى من وراء الوعى، وأحيانًا هى نص مخالط يمتد فى النصوص الأصلية.

"الأنا"-كما نود أن نقول فى ختام الكلام - تقع بين عالمين من الظلمة والنور - عالم الشياطين وعالم عائشة التى تلقب بالملاك والتى هى كذلك رمز الحرية ...، هى طاقة المحبة الروحية - كما تصفها الرواية- فى سيمفونية يشترك فيها كل عناصر الحياة فى لغة واحدة يظهر فيها البهجة والفرح والطيور الملونة والقلوب التى تنبض بالسعادة وقطعان البقر فى حقول دلتا نهر النيل وجماعات البط والإوز السارحة على الترع وقوافل جمال الصحراء الكبرى الممتدة من تخوم النيل حتى جنوب الجزائر- أنا التى هى الكون، حتى القطار الذى يحملها يزغرد مطلقًا صفارته يرد بها على الحفاوة التى يستقبله بها الفلاحون (ص٢٥).

هذه لغة أخرى مختلفة عن اللغة التى تشيع فى الرواية ...هى لغة الورود التى تعبر عن انسجام الجمال والطبيعة والحرية معاً، فحين تهبط عائشة الحقول تقبل عليها بقلب تتفتح له تلك الحقول بعلامات البراءة .،

الطيور والأغصان والورود والزهور وأشجار التوت والتين والنخيل وجداول المياه بين حقول السندس وبيادر القمح الذهبية، هبات النسيم.،، جميعها يغنى: الآن يمر بالمكان ملاك.

هى لغة الجمال والنورانية فى مقابل لغة أخرى تسود الرواية يستعمل فيها الراوى كلمة الغائط ومرادفاتها كثيرا، حيث يحيل معجمها إلى لغة القمع المستمر- قمع الحرية، تلك لغة العتمة التى لا ترتفع أبداً عمن يرزحون تحتها، ولكن......عندما تتشرب الأنامل ألحان الوجود من بشرة فائقة النعومة لأنثى مفعمة بالمودة........، هنا يذهب طعم الغائط وتحل رائحة الورود (ص ٤١٦-٤١٧).

فلماذا، حين تبشر الجدة بمولد الملاك الصغير- عائشة، وتقلبها بين يديها ويراها خالها الشيخ حامد الجناينى، لا يبشر هو إلا بشؤم المصير، ببيتين ينشدهما:

وطفلة مثل حسن الشمس إذ طلعت   كأنما هى ياقوت ومرجـــان
يقودها العلج للمكروه كارهـــة   والعين باكية والقلب حيران
(ص٣٢)

كأن الطفلة حين تشبه بالشمس، تقع فى أسر العلج، وهو الكافر، كما تخبرنا المعاجم اللغوية، كما تقع الشمس – إذا مضينا وراء إغراء اللغة – فى أسر الكافر، وهو الليل كما تخبرنا المعاجم اللغوية أيضاً.

إن إطباق لغة الظلام على الرواية، وكأنه قدر لا فكاك منه ولا رجاء..، كأنما هو شىء محمول فى جينات الهوية المقموعة، كما تقدم، يُقوِّض – إذا استعملنا لغة التفكيكيين – من داخل هذه اللغة

نفسها التى تعلن فى اللحظات الأخيرة من الرحلة ومن الرواية معًا انشقاق الفجر عن قافلة المرتحلين التى ضمت كل ألوان الطيف فى الانتماءات الفكرية والعقائدية، وبينها حراس العتمة أنفسهم والموكلون بالظلام- عائلات الغز الذين أدبروا على قومهم بالعار والهزيمة، حين يسمع أذان الفجر قادمًا من القرى القريبة يؤذّن على الأرض الناعسة فى ضباب الغفلة وقد تواعد مع الراحلين لزيارة من انشقت عنه الأنوار وانفلقت له الأسرار - صاحب الحضرة الذى يطلبون منه المدد- فى وجه ما حفلت به الرحلة على مدى عالمى اللاوعى والعتمة من انطلاق جحافل الخوف والهول تطارد القافلة فى رحيلها.

أمينة زيدان فى "حدث سرا"

مازالت الكتابات النقدية عندنا تعانى كثيرا من المراهقة وكثيرا من التصورات البالية، وآية ذلك أن كثيرا من النقاد - عند المحك العملى - لا يرون النقد نقدا إلا إذا عنّى صاحبه نفسه بتتبع العيوب والنقص أو جوانب التقصير - أقصد ما يسمونه بالعيوب والنقص والتقصير - فى الأعمال الأدبية، وإلا إذا اتجه إلى إسداء النصائح والتعليمات، أو أردف ذكر ما يسمى بالمحاسن بذكر جملة مما كان ينبغى على صاحب الموهبة أو الأديب مما قصر عنه وتعثر فيه، ولا يعلمون أن هذا نمط من التفكير عفى عليه الزمن وانتهى أوانه، وارتبط بأيديولوجيات سيطول الكلام لو توقفنا للحديث عنها.

وإنما ينبغى أن ننبه إلى أن العالم كله دخل الآن فى بلاغة جديدة، هى بلاغة الفهم والتفسير، هى بلاغة النظر فيما هو واقع والاعتداد به ومحاولة فهمه، وليس رده إلى نماذج أو عرضه على

معايير هى فى ذهن الناقد الذى هو حينئذ "وصىّ" على العمل الأدبى، الكتابة الأدبية تخلق معاييرها على نحو مستمر، ولا سبيل أمامنا- من ثم - إلا الفهم والتحليل وإرجاء مرحلة التقييم - إن لم يكن من ذلك بد - لما بعد الفهم على الأقل، هل ينبغى على الناقد دائما أن يشبع فى نفسه شعورا بالسيادة والاستعلاء والسطوة.

إن هذا الشعور نفسه هو ما يتجه المزاج الحديث فى التفكير إلى الهروب من شبحه البغيض الذى يطاردنا دائما ويحاصرنا من حيث ندرى أو لا ندرى، إن "ما ينبغى" أو ما قد يقال عنه إنه "الأفضل" أو "الأحسن" أو "الأصوب" أو "الأنسب" إلخ، إنما هى كلها أشياء مردها إلى عقل صاحب النظرة أو الرؤية الذى ينظر من زاوية بعينها، فإذا اختلف الناظر أو اختلفت زاوية الرؤية، اختلفت النظرة أيضاً، فليس هناك حق مطلق أو صواب مطلق، مادام من يقرر ذلك- وهو بشر فانٍ- ليس له صفة المطلق، وإنما صفة المحدود المتغير، أليست السخرية الكبرى التى تشتمل عليها حياة الإنسان أنه بعقله المحدود يحاول دائما أن يسبغ على "حقائقه" أو رؤاه صفة المطلق واللامحدود؟

أقول ذلك لأنى أردت أن أمهد لنمط آخر من الكتابة النقدية التى تدعم الأعمال الأدبية وتضيف إلى قوتها بأن تجلى أسرارها وتكشف عن خفاياها، إنك إما أن تقبل على العمل الأدبى أو لا تحبه، فإذا أقبلت عليه ساعدك ذلك على فتح مغاليقه وارتياد آفاقه ومسالكه، وإلا كان عليك أن تنصرف عنه ولا تتحدث فيه، هذا شىء أكثر نقاد العصر الحديث من الكلام فيه، ونبهوا إلى خطورته وأثره على الأعمال النقدية.

وقد كنت قد دعيت مرة إلى مناقشة المجموعة القصصية "حدث سرا" للأديبة الشابة الموهوبة أمينة زيدان التى حازت على الجوائز الرفيعة، وكان آخرها جائزة نجيب محفوظ، ووجدت الغموض فيها مغريا وحافزا إلى التفكير والتأمل، وكان مما لفتنى إليها أنها يمكن أن تفهم فى ضوء الالتزام بقضايا الواقع والمجتمع الإنسانى المعاصر بعوامل الإحباط والقهر والهزيمة، وكان فى النية منذ ذلك الحين القيام بدراسة مفصلة عنها.

وأنا أرى أن حظ الشعر فى هذه المجموعة كثير، وأظن أن ذلك سبب كاف لجعلها مادة لدراسات ومناهج فى البحث متعددة، إن "التشبيه" الذى هو روح الشعر وعموده يتفشى فى كل زاوية من زواياها، هذا التشبيه الذى قد يمتد فى بعض الأحايين حتى تصبح القصة كلها تشبيها طويلا يكتنف أطرافها جميعا.

وقد قصدت قصدا فى نقد هذه المجموعة أن أدخل إليها من خلال بعض المفاهيم النقدية كالسخرية مثلا، وهى من المداخل التى يطرقها نقاد الأدب كثيرا لإلقاء الضوء على الأعمال الأدبية، وكثير مما كتبته أمينة زيدان يمكن أن ندخل إليه من هذا الباب، على أن يكون حاضرا فى أذهاننا دائما التاريخ الحافل لهذا المفهوم فى البلاغة الغربية (الغربية بالغين المعجمة).

والسخرية والراديكالية، كما ذهب توماس مان، شيئان لا يجتمعان، فإما هذه وإما تلك، الراديكالية هى فلسفة الوجه الواحد والبعد الواحد، ولذلك كان النقاد الجدد مثلا يرون أن الشعر الجديد لا يكون مشتملا على السخرية إلا بمقدار ما يضرب الشاعر بمعاوله

ضد الكلام ذى الاتجاه الأحادى والتعبيرات ذات الوجه الواحد(٤)، ويصدق ذلك أيضا على غير الشعر من الكلام الأدبى.

ولم يلتفت نقاد العرب لدراسة الأدب فى ضوء مفهوم السخرية التفات أصحاب الثقافة الأوروبية، وكاد معنى السخرية عندنا يكون مرادفا لمعنى التهكم، على أن السخرية أبعد وأشمل وأكثر عمقا، السخرية مرجعها دائما إلى فكرة التشقق أو التخالف بين الكلمات ومعانيها، بين السلوك أو الأحداث وما يترتب عليها من نتائج، بين المظهر والحقيقة إلخ، السخرية بعبارة مختصرة أن يكون للألفاظ معنى آخر غير الذى يقال، المبالغة فى مدح شخص مثلا- كما كان يفعل الشاعر بوب - على حين لا يستحق هذا الشخص المديح، هذه سخرية، وأن تقول شيئا وأنت تعنى ضده سخرية، بل صارت السخرية مرادفة للتظاهر عموما بشىء يخالف الحقيقة، بل صارت ملاحظة التناقض نفسه أو التضارب بين الأشياء والمعانى مما يدخل فى مفهوم السخرية، وهكذا.

وكلامنا هنا عن السخرية فى قصص أمينة زيدان سينصب أساسا على قصة "حدث سرا" التى سميت باسمها المجموعة كلها، وأول آيات السخرية فيها يظهر فى عبارة العنوان التى عبرت بالإيجاب عن النفى، ولو جرت العبارة على الظاهر، لوجب أن يقال "لم يحدث" بدلا من "حدث"، والعبارة منتزعة من كلام جرى على لسان البطل والبطلة حين انتهت التجربة الجنسية بينهما إلى الخيبة والعجز: "التفتت إليه وهى تفتح باب شقته فى اللحظة التى رفع إليها وجهه، ليقولا معا: "ما حدث اليوم يجب أن يظل سرا".

كذلك فإن عناية القصة بإظهار التناقض الكائن بين "زجاجة الفودكا نصف الخاوية" و "الكوب نصف المملوء"، هذا نوع من إلقاء بذرة السخرية التى تكتنف القصة كلها، ومثل ذلك كلام الراوى عن البطلة حين "تأرجحت صورة زوجها كالبندول لعينيها فرأته نصف عارٍ نصف مدثَّر بكفنه الأبيض"، يضاف إلى ذلك أيضًا التقابل بين الحرب والفراش فى قولها: "يبدو أن المحارب ساديٌ فى الحرب، ماسوشىٌ فى الفراش"، وقول البطل: " ..أُلقى بالقائد بجوار الفراش، أترك زوجتى تقودنى إليه، ثم أعرف أن هناك رجلا آخر يقودها"، كذلك ما تشتمل عليه عبارات مثل: "تذوُّقَ الشاى المحلَّى ومرارة السيجارة".. إلخ .

ومن صور السخرية أيضا بالإضافة إلى الحوار المشحون بذلك بين البطل والبطلة قولها: "الواجب من أجل الواجب"، تعليقا على كلامه حين سألته: لماذا حاربت، فقال : الواجب، وعبارة "الواجب من أجل الواجب" نستطيع أن نلمح فيها ظلالا بارودية (البارودى= المحاكاة الساخرة) حين نلاحظ أنها محاكاة لبعض العبارات الشائعة مثل "الفن لأجل الفن"، حيث لا يرتبط السلوك بغاية أبعد من ذاته، كذلك فى عبارة "إنى معكما أسمع وأرى" التى وجدتها المرأة مكتوبة فوق لوحة مرمرية فى شقة البطل الذى كان يحدثها عن غزواته الجنسية فى الشقة نفسها، لقد قرئ الموقف فى ضوء العبارة المكتوبة قراءة ساخرة، فصار ضمير المثنى فيها راجعا إلى العاشقين اللذين يمارسان غرائزهما، وقد تُقرَأ متضمنة معنى التهديد، وهى قراءة يتمخض عنها التضارب بين التهديد والحماية المتضمنة فى المعنى الأصلى.

إن الزجاجة الفارغة تماما والكوب الممتلئ تماما والزوج العارى تماما أو المدثر تماما، كذلك المحارب الذى يكون ساديًّا فى جميع أحواله أو العاشق الذى يكون ماسوشيا أبدا، أو القائد الذى يظل قائدا فى الحرب وفى الفراش، أو المرأة التى تظل تقود الرجل إلى الفراش ولا يقودها رجل، أو أن يكون المذاق واحدا إما حلوا أو مرا، كل هذه الصور تخلو من السخرية لأنها لا تشتمل إلا على الوجه الواحد والبعد الواحد، ويسيطر عليها الاطراد والامتداد والتلاؤم بين الأطراف، لكن تحدث السخرية حين يقع التخالف أو التشقق ويظهر الوجه الآخر.

إن هذا يقع تحت ما سماه بارت Barthes بالشفرة الرمزية وأساسها التناقض الذى يربط بين طرفيها المتنازعين (أ/ب)، وهذا يظهر فى قول بلزاك مثلا فى قصة سراسين التى قام بتحليلها: على خط الحدود بين هذين المنظرين المختلفين تمام الاختلاف اللذين يجعلان من مدينة باريس .. أكثر مدن العالم لهوا وأكثرها تفلسفا، كنت أصنع لنفسى مزيجا فكريا نصفه بهجة ونصفه حداد(٥).

على أن ما هو أعمق من هذا كله هذا النوع من السخرية الذى يطلق عليه السخرية الدرامية أو سخرية الموقف، وهى سخرية تتولد حينما يتعرف القارئ على الانشقاق الماثل بين حقائق الموقف وفهم الشخصية لهذا الموقف، وقصة "حدث سرا"، منظورا إليها فى جملتها تقوم على السخرية التى تنهض على هذا التشقق بين الصدر والعجز، بين أول القصة وآخرها، بين هذا الحلم الذى يراود البطلة فى إشباع ظمئها الجنسى وأن "تلقى بزهدٍ أعوامها التسع والثلاثين

بجوار حذائها وتركض تلحق بما تبقى لها من عمر أنوثتها"، وبين الواقع الذى تؤول إليه الأمور حين تنجلى الحقائق التى تجعلهما معا- أعنى البطل والبطلة – موضعا للسخرية، وكلمة التشقق من الكلمات المهمة جدا فى مفهوم السخرية وعكسها الامتداد والاطراد – كما قدمنا – ومشاكلة الصدر للعجز والأول للآخر، وهكذا: "كانا كقنفذين يتلاصقان وبقيا هكذا حتى لم يقدر أحدهما إلا على إيذاء الآخر، لقد تأذى بإحساسه بضعفه وتأذت بإحساسها بأنها أودت به إلى هذا الضعف".

الحريص محروم، كما جاء فى المثل الذى تفوح منه هو كذلك رائحة السخرية التى تنطوى عليها حياة البشر، وحرصها الماثل فى خوفها من انقضاء العمر أدى بها إلى الشلل الذى انتقل بدوره إليه، لم يكن عطشها إلى الجنس راجعا إلى حرمانها، ولكن إلى الخوف من الحرمان: "كان يظن أن أعوام ترملها هى التى ألقت بها فوق صدره، لم يدرك أن إحساسها بالزمن الذى يبدو بجملته أسرع منه مجزَّءًا إلى لحظات وأيام هو الذى جعلها تلتصق به".

وإلقاء العمر بجوار الحذاء راجع إلى فكرة أن المرء يتخلى عما يثقله ويزعج حركته حين يريد أن يجرى للحاق بشىء يخشى أن يفوته، فهو يلقى بحذائه وأحيانا ثيابه وكل ما يعرقل حركته، وكذلك كان العمر بالنسبة إليها معنى سلبيا يقف فى طريق بلوغها ما تهفو نفسها إليه.

لقد اشتمل العجز الجنسى عليهما معا، ويزيد من عمق السخرية حديث البطل السالف عن قدراته الغرامية وغزواته النسائية أمام

البطلة: "العالم لا يفرغ منهن أبدا .، .، ..لقد عرفت ما يقرب من ثلثمائة امراة"، الفارس الصنديد ينتهى أمره إلى أن يصير قنفذا يلاصق قنفذا: القنفذ عالم منغلق على نفسه تنقطع علاقاته بالعالم- بالآخر، وهذا الالتصاق الخارجى هو المعنى الأخير للسخرية: التصاق على السطح وانغلاق فى الأعماق وفى الروح، وهو الطابع الذى يدمغ العلاقات الاجتماعية الفاسدة التى تسود مجتمعا ينهار كجبل عتاقة فى القصة الأخرى- فى المجموعة- المسماة "جبال الحزن"، كما سنأتى فى التحليل فيما بعد، وكالبيت الذى يتهاوى فى "الذى لم يأت بعد"، وهكذا.

إن فن الراوية، أو القصة - كما يقال دائما - هو الفن الذى تتخلله السخرية على أية حال، وهو الفن الذى يدور بصورة أساسية حول تجاوز مرحلة البراءة أو الغفلة أو حسن النية - أو ما شئت - إلى مرحلة الاكتواء وتحصيل الخبرة بالاختبار، فى رواية أرنولد بينيت حكاية الزوجات العجائز (١٩٠٨) Tale The OldWifes، نرى بطلة القصة صوفيا ابنة تاجر الثياب، وهى فتاة جميلة مشبوبة العاطفة لكن مع ضعف خبرة وقلة تجربة، يسيطر عليها حب جيرالد تماما، وهو شاب متجول موصوف بالوسامة، يعمل بالتجارة من ثروة صغيرة ورثها، فيفضى بها هذا الحب الجارف إلى ترك أهلها والهروب مع الحبيب، وحين يضمهما العناق فى أول لقاء لهما منفردين فى مسكنهما بلندن، تتكشف لحظة اللقاء التى يفترض أنها لحظة النشوة التى تهيئ عاشقين للاتحاد عاطفيا، عن التقاء إنسانين بالجسد فحسب، على حين تمضى أفكار كل منهما فى

اتجاه مغاير وخطين لا يلتقيان، وهذا موضع السخرية:

كان وجهها الذى دنا منه إلى الحد الذى استطاع معه أن يرى الزغب النابت على هذين الخدّيْن اللذين أشبها ثمرة الفاكهة، جميلا بصورة مدهشة؛ والعينان الدعجاوان غائمتين على نحو مريع؛ استطاع أن يشعر بالإخلاص الذى استكن فى روحها وهو يتصاعد إليه، كانت أطول من محبوبها شيئا ما، لكنها بطريقة ما تقلصت عنه، انحنى جسدها للوراء وضغط صدرها عليه حتى صار يُحَدِّر إليها النظر بدلا من أن يصعده إلى أعلى، راقه ذلك .. .. .. تبددت مخاوفه وبدأ يشعر بالرضا عن نفسه، كان هو الوريث الوحيد الذى آل إليه اثنا عشر ألفا من الجنيهات، وقد فاز بهذا المخلوق الذى لا نظير له.

كانت هى الغنيمة التى اغتنمها، حازها إليه .. .. شىء ما فيه قهرها على أن تضحى بإبائها على مذبح الرغبة عنده، كانت الشمس ترسل أشعتها المتوهجة، وهكذا كانت قبلته لها بل أشد توهجا، بأدنى ما فى قبلة المنتصر من تفضل وتعطف؛ وفعلت استجابتها المتقدة فى نفسه فعلها فى استرداد الثقة التى ظلت إلى ذلك الحين نافرة منه.

"ليس لى سواك الآن "، هكذا همست إليه بصوت يذوب رقة، لقد تخيلت بجهالتها أن تعبيرها عن هذه المشاعر سيسعده، ولم تكن تعلم أن الرجل يصاب عادة بالتبلد إزاء هذه المشاعر، لأنها تثبت له أن الآخر إنما يفكر فى المسئوليات التى يلقيها على عاتقه وليس فى المنزلة التى يؤثره بها، ومن المؤكد أنها ردت جيرالد إلى حالة من

الجمود، بالرغم من أنها لم تنمّ عنده عن إحساسها بما يجب عليه من مسئولية، ابتسم ابتسامة غامضة، بدت فى نظر صوفيا معجزة متجددة؛ فقد جمعت مرحا متدفقا ونداء حزينا على نحوٍ ما انفك يفعل بلبها فعل السحر، إن فتاة أخرى أكثر خبرة من صوفيا ربما كان باستطاعتها أن تستدل من هذه الابتسامة الفاتنة شبه الأنثوية أن لها أن تظن ما تشاء بجيرالد إلا أن تثق فيه، لكن صوفيا كان لم يزل لزاما عليها أن تتعلم .

أمدته الفتاة بالثقة فى نفسه: كان فى نيته إغواؤها، لكنه لم يكن واثقا أنه قادر على فعل ذلك، حتى وهما يتعانقان كان مضطربا ومتوترا وخاصة حين أحس أنها كانت أكثر منه احتداما واهتياجا، لكن ثقته بنفسه أخذت تعود إليه شيئا فشيئا وبدأ يمتلك ناصية الأمور، لكن الحالة التى كان قد بلغها من الإثارة الجنسية لم يكن لها شأن بالحب ولا حتى بالشهوة الخالصة، بل كانت شيئا مرده إلى شعوره بالتفوق والغرور- الأمر الذى لا يجعل القارئ يشعر معه إلا بالاحتقار له: لقد أظهر الكاتب التخالف بين سلوكه وما كان يجب أن يكون منه فى مثل هذا الموقف من شعور.

والفتاة حين تقول له: ليس لى سواك الآن، تقول له ذلك تحببا إليه وتحننا، وهو ما يكشف عن سذاجتها آخر الأمر، ولكن الفتى يتلقّى هذه العبارة - التى تلقيها إليه الفتاة بصوت يذوب حنانا- تلقيا مختلفا، فهى تصيبه بالبرود والتبلد؛ لأن فيها ما يذكره بواجبه إزاءها، لكنه يستجيب للموقف بابتسامة ملتوية غامضة ليس لها معنى، وتتلقاها الفتاة المتيّمة تلقيا مختلفا كذلك، فترى فيها سحراً لا

ينتهى، وهذه كلها مواطن للسخرية التى تقوم على هذا التخالف بين هذا الظاهر والمعنى المستكنّ.

هذا التخالف إذًا هو المبدأ الذى تقوم عليه السخرية، وهو الانشقاق الماثل- كما قدمنا- بين حقائق الموقف وفهم الشخصية له .

ولكن السخرية فى "حدث سرا"، القصة، تأخذ اتجاهات أكثر تعقيدا وتكثيفا: لقد انجلى الموقف بين البطل والبطلة عن كونهما صورة أخرى من اللوحة التى تستهل بذكرها القصة، ولكن من منظور مختلف، لقد خرجت اللوحة من إطارها "بالفعل" وتمثلت حياة ظاهرة فيما كان بين البطلين من أحداث، وأقول "بالفعل"، واضعا الكلمة بين قوسى تنصيص، مداخلة للعبارة التى وردت على لسان البطلة، وهى تتأمل اللوحات الزيتية فى شقة البطل: "هل تأمن على نفسك وأنت تحيا بينها ألا تخشى أن تخرج من أطرها يوما إنها تكاد تنطق وتؤكد أنها ستخرج يوما".

إن قارئ القصة يستطيع أن يسأل نفسه: ما الموضوع الذى تدور عليه "حدث سرا"، وقد تتعدد الإجابات، وهى بالفعل متعددة بناء على تعدد النظرة وألوان الثقافة وتعدد الزوايا التى ينظر منها المتلقى، لكن فى هذا السياق من التحليل الذى نحن بصدده ربما كانت الإجابة المناسبة أن هذه قصة حول "الإحساس بالزمن"، ولنعد مرة أخرى إلى العبارة التى سقناها فيما سبق: "كان يظن أن أعوام ترملها هى التى ألقت بها فوق صدره، لم يدرك أن إحساسها بالزمن الذى يبدو بجملته أسرع منه مجزءا إلى لحظات وأيام هو الذى جعلها تلتصق به"، الزمن المتمثل فى تسعة وثلاثين عاما من عمر

البطلة لم يكن الأساس، لكن إحساسها بهذا الزمن- هذا الإحساس الذى أفضى إلى انجلاء الموقف عن شلل تام، شلّ هذا الإحساس قدراتها وأخرجها بالكلية عن الاستجابة المناسبة للموقف، وهذه هى السخرية الكبرى.

على أن هذه السخرية تعلوها طبقة أخرى من السخرية أغلظ وأشد تكثيفا، تظهر حين يوضع بإزائها - باعتبارها لوحة حية تسير على قدمين - صورة الشيخ الذى تخطى كل السنين، لكنه مع ذلك يتوهج وجهه بالفرحة ويتدفق بالطفولة، "وكأنما يرتد بروحه من نهاية أعوامه الثمانين إلى بداية أعوام تفتحه "، ولذلك كان هذا الوجه "يضاجع فى شبق زجاجة الفودكا"، هذا بعينه حلم البطلة الضائع: هذا التعبير بالمضاجعة إنما جاء صدى من تجربة البطلة وأحلامها، السخرية إذاً تظهر حين تُقابَل صورة المرأة التى فى عنفوان العمر واكتمال الجسد ونضوجه، بصورة الشيخ الفانى ابن الثمانين، وهنا إدانة واضحة للمرأة التى كانت مسئولة أساسا عن موقف العجز كله: "لقد تأذى بإحساسه بالضعف، وتأذت بإحساسها بأنها أودت به إلى هذا الضعف".

لقد استعملت الكاتبة الفعل "أودى" فى العبارة السابقة مكان "أدى"، وهذا شىء أدّاها إليه "عقلها" الذى يظهر عمله فى الفن كما يظهر فى اللغة: لقد كان الفعل قنطرة إلى الهلاك، كما يفوح المعنى فى نظيره المساوى له فى الحروف والبنية، لكن باختلاف قد يكون مرجعه إلى ما يسميه اللغويون المحدثون بظاهرة المخالفة الصوتية Dissimilation، وإذا شاء البحث الأسلوبى أن يمضى بهذه

الملاحظة إلى نهايتها، كان عليه أن يصل ذلك بكل ظواهر "التخالف" التى هى من وراء فكرة السخرية، وحين أضع الكلمة "عقلها" بين علامات تنصيص، فذلك لأنها كلمة مضللة إذا قرئت بدون تمهل: العقل هنا شىء أكبر مما نفهمه من هذه الكلمة، العقل يشمل ما يعيه الكاتب على نحو واضح وما لا يعيه، يشمل هذه اللحظات التى يكون فيها الكاتب عارفا بما عليه عمله الأدبى وتلك اللحظات التى تغيب كذلك عن معرفته الواعية.

ولنعد إلى ما كنا فيه، مسئولية المرأة أساسا عن العجز يتردد صداها دائما فى أقاصيص المجموعة، ولنأخذ مثلا من قصة "الذى لم يأت بعد"، هذا المثل يظهر فى قول الطبيب للمرأة: "كى تصبحى أنثى يجب أن تخضعى"، وتقول هى: "كنت فى ذلك اليوم أقف إلى جواره فى مطبخ عيادته، يرفع القهوة عن الموقد، بدوت عائقا فى طريقه عندما استدار ليسكب القهوة، صاح فى وجهى: ألم تفكرى بأن تصنعى قهوتك بنفسك هل تكتفين بالوقوف ساكنة حتى تأتيك الأشياء بالطريقة التى تحبينها......، هل حاولتِ يومًا أن تشعريه بضعفك وأنت فى قميصك الشفاف" .

انعكاس اللوحة فى "حدث سرا" على الأحداث الحية الجارية بين البطلين يحكم نسيج الحكاية كلها، وللأصداء بينهما مظاهر كثيرة، لنقارن مثلا بين قول البطلة وهى تتأمل لوحة العجوز والفودكا: "يكفينى أن أرى هذه اللوحة وأتحسس ألوانها الزيتية بأطرافى وأتشممها حتى يسرى فىّ الدفء"، وبين قول الراوى الذى يتكلم من وجهة نظر البطلة: " .، عندما أغلق الباب – يعنى البطل – واحتوتها

الشقة بدفئها وألوانها المتجانسة لعينيها، الأبيض الرخامى - الأزرق والأصفر الرملى"، صارت الشقة بدفئها وألوانها صورة من اللوحة بدفئها كذلك وألوانها، كذلك عندما تقول الكاتبة بلسان الراوى العالم بكل شىء Omniscient ثم الراوى الذى يتبنى وجهة نظر البطل: "كان يقف منها موقف المتأمل وكأنه بصحبة طفل فى معرض للعب"، ترتد إلينا صورة اللوحة مرة أُخرى التى وقفت البطلة منها موقف المتأمل، وعنصر الطفولة الذى ظهر فى ملامح العجوز "وجه كهل طفولى" يعود إلينا فى قولها: "وكأنه بصحبة طفل".

ثم إننا نستطيع أن نرى أصداء العلاقة الموجودة فى اللوحة بين الزجاجة والكوب، وهى العلاقة التى تتلخص فى كلمتين: "تنسكب"، و"تبقّى"، أى ما ينسكب من الزجاجة وما يتبقى منها، فى الحوار الدائر بين البطل والبطلة حين تقول له هذه: "يبدو أنك تنسكب فى ابنتك"، فيقول لها: "إنها كل ما تبقى منى"، وهكذا نستطيع أن نتوغل فى استقصاء "التشبيه" الموجود فى القصة والمنسرب فى جميع أجزائها، والحق إن هذا اللون من التشبيه سمة تتميز بها قصص المجموعة، فهذا الانعكاس للمادى على النفسى نراه كذلك فى "الذى لم يأت بعد" وفى "جبال الحزن" وغيرهما، فالشقوق التى ترى- فى الذى لم يأت بعد- فى كل ناحية من أنحاء البيت المتهاوى، صورة من الشقوق الموجودة فى نفسية البطلة: "سأتركه يحاول سد الشقوق التى تملؤنى ....، سأطلب من سعاد أن تغلق علىّ كل الأبواب حتى تلتئم شقوقى فى الظلام .، قررت التنازل عن تاريخى بأكمله مقابل أن ....، ينفث أنفاسه فى كل مسامى وشقوقى"، ولذلك يزدوج الشقان

دائما ويخرج الكلام عن واحد منهما إلى الآخر، كما يتصل الشق فى الحائط ويمتد حتى يصل إلى مكان الفراش، إشارة إلى الشروخ القائمة فى العلاقة الجنسية، وفى "جبال الحزن"، ينتقل الحديث على لسان الراوى- وهى الفتاة- عن جبل عتاقة إلى الرجل الجالس بجوارها فى السيارة ويتماهيان فلا ندرى أيهما الجبل وأيهما الرجل: "رأيت عتاقة يرتجف ارتجافات محمومة، رجت العامل والفأس المغموسة في جسد عتاقة والمقطف المحمل ببعض منه، قلت للعامل وأنا أرتعش بأثر الحمى السارية فى جسد عتاقة المسجى:

فى أى جزء من جسده تحفرون؟

أجابنى وهو يلقى بأطراف أصابعه إلى الخلف مشيرا:

إننا نحفر الآن فى كتفه .، انبجس بداخلى شعور بالرعب وأنا أنظر إلى التجويف الممتد من الكتف إلى القلب .. .."

ثم وهذا موضع الشاهد: "تسلقت فقرات ظهره بأطرافى"، والكلمة المستعملة هنا وهى كلمة "تسلق" تستعمل مع الجبل، وقد استدعاها النص من وراء الوعى استدعاء يشى بهذه الرغبة فى الربط بين الرجل والجبل، وحين يأتى فى النص: "أردت أن أتشبث به، خفت أن أجده يتلاشى فى الغيم المطبق على جانبى وجهه"، يمكن أن يكون الضمير للجبل وللرجل. هذا شىء يتركه النص مفتوحاً، لكن الأقرب أنه يعود إلى الرجل (بسبب ذكر وجهه)، ومهما يكن من أمر فقد ذكر عتاقة الجبل مرة أخرى فى صورة مشابهة لصورة الرجل الذى يتلاشى فى الغيم فى قول الكاتبة: ".. عتاقة الغارق فى ضباب الصباح المتكاثف".

ومن ألوان التشبيه التى لجأت إليها الكاتبة ما يعرف بالأنثربومرفيزم Anthropomorphism، على مدار القصة بأسرها؛ فالجبل غير إنسان، لكن يدور الكلام عنه كأنه إنسان: "الحمى السارية فى جسد عتاقة المسجى، فى أى جزء من جسده، فى كتفه، رفعت وجهى إلى عتاقة الراقد ملتحفًا بالهالة الضبابية، صرخت فيه بصوت خرج من شق صدرى:

–انهض، اصطدمت الكلمة بكيانه الساكن. تململ عتاقة، أدار وجهه الشاخص إلى السماء، نظر إلىّ حزينا دامعًا، ثم تابع رقاده".

لنعد إلى ما كنا فيه مرة أخرى من حديث المرأة ومسئوليتها فى "حدث سرًا"، لقد استخرج النص سرًا من أسرار صيغة "الافتعال" حين قال عن المرأة: "،، ،، تجتلس الأريكة المقابلة لغرفة الطعام"، فأخرج الفعل "جلس" من حالة اللزوم إلى حالة التعدى، ومعلمو اللغة العربية مندفعون دائمًا بالرغبة فى رد التعبيرات إلى الصواب، ولا يرون أنها يمكن أن تحتمل فى الفن معانى جديدة تكشف عن شىء ربما كان أساسيًا فى العمل الأدبى وهم لا يرون أن عقل الكاتب شىء مختلف عن عقول الناس، ولا يرون أنه أكثر – كما سبق أن أشرنا – مما نعرفه بالعقل الواعى الذى يُرَى فى حالات الانتباه واليقظة التامة من الكاتب لكل ما يحدث داخل عقله مما تجلّيه اللغة.

حسناً، فلنرجع إلى أفعال هذه الصيغة التى جاءت فى القصة وبلغت ثلاثين فعلاً تكرر بعضها فيبقى من ذلك خمسة وعشرون فعلاً، المتعدى منها تسعة أفعال ليس غير، وإذن فالغالب على أفعال هذه الصيغة – على الأقل فى هذا النص – اللزوم، وإخراج الفعل جلس

– بالرغم من ذلك – إلى حيز التعدى لا بد أن فيه دلالة على شيء ما: ربما كان ذلك دليلا على رغبةٍ فى تجاوز حالة السلبية إلى التفاعل ومجاوزة رد الفعل إلى الفعل وإلى المبادرة، ويظهر ذلك لو تساءلنا عن العبارة التى وردت فيها الكلمة وهى: "راقت له وهى تجتلس الأريكة المقابلة لغرفة الطعام"، وقلنا هل هناك فرق بينها وبين مجيء الفعل على الصيغة التى اعتادها لو قلنا: "راقت له وهى تجلس على الأريكة المقابلة"، ينبغى أن نلاحظ أن الذى ارتبط بالفعل راق ليس هو "جلوسها" لكن "اجتلاسها"، وهى الصيغة المعبرة عن الفاعلية والقيام بدور إيجابى، وينبغى أن نلاحظ كذلك أن الراوى فى العبارة التى جاء بها النص إنما يتحدث من خلال وجهة نظر البطل، ولا بد من وضع ذلك فى الاعتبار.

إن إعجاب البطل بها كان مرجعه إلى أنها اجتلست الأريكة، وليس أنها جلست عليها، ولنقل بعبارة أخرى إننا فى حالة ما إذا كانت العبارة على هذا النحو: راقت له وهى تجلس، نمر من الإعجاب بالجلوس، فلا نلتفت له ولا نتوقف عنده، إلى الإعجاب بالجالس، وهو المرأة نفسها، وليس كذلك الحال فى: راقت له وهى تجتلس الأريكة؛ إذ نتوقف حينئذٍ عند فعل الاجتلاس نفسه ...... المبادرة والإيجابية والوقوف من الأشياء موقفا فعالا، على غير ما عليه الواقع وانتهت إليه الأمور.

لقد اختلت العلاقة الإيجابية التى أبانت عنها لوحة "العجوز والفودكا"، وهى العلاقة القائمة على تبادل الأخذ والعطاء: الزجاجة تعطى: "نصف فارغة"، والكوب يأخذ: "نصف ممتلئ"، والشمعة

تعطى– وهى كذلك فيما شاع عنها فى الآداب المختلفة – والعجوز (الرجل العجوز، بالترخص فى استعمال الوصف) يستمد منها إذ يبرز وجهه "من الظلمة، يسبح ويستحم ليتطهر بوهج الشمعة"، أما المرأة فقد امتنعت عن تبادل العطاء، وقد كانت القصة كلها جديرة بهذا العنوان: "العجوز والفودكا"، لولا أنها أرادت أن تقول شيئا عن "العنة" التى تسود العلاقات المزيفة التى يراد الإبقاء عليها "سرا" (هذه قراءة أخرى لعبارة: "حدث سرا"، غير القراءة الأولى التى اخترتها فيما تقدم، وإذًا فللعبارة قراءتان، وهذا وجه من وجوه التورية التى تشيع فى المجموعة كلها)، وأنا هنا أوسع من معنى العنة لتشمل كل العلاقات العقيم التى لا تنتج شيئا عظيما، كالذى كانت تصبو إليه النفوس: "لقد كانت تتوق دوما لانتفاضة حقيقية حين تصحو كعادتها لتجد حدود مدينتها وقد ضاقت بها"!!!

إن ذكر المدينة هنا فى سياق الانتفاضة الحقيقية يجيز لنا أن نخرج بالانتفاضة من معناها الحرفى الذى يتعلق بالهزة الجنسية إلى معناها الأشمل الذى يرجع إلى الحركة الإيجابية للمجتمع– للمدينة التى تقيم فيها، يرجع إلى الهزة المزلزلة لكل علاقات الواقع المتهاوى، ولقد كانت القصة– مرة أخرى– جديرة بهذا العنوان: "العجوز والفودكا"، لولا أن هناك رغبة فى المقارنة بين نمطين من السلوك لمجتمعين مختلفين أو أمتين مختلفتين: الأمة التى استُجْلِبت اللوحة من بلادها، والأمة التى استَجْلَبت إليها اللوحة وتحيا فى تاريخ من الإعاقة الدائمة وعقم العلاقات وسلبيته.

إن السخرية فى آخر الأمر نمط من الكتابة الهجائية Satiric

يستشرف أفقا يستعلى على حماقات المجتمع وسوآته، وربما كانت "حدث سرا" هى أكثر قصص المجموعة اشتمالا على السخرية، لكن ربما امتد هذا المعنى على المجموعة بأسرها التى تسمت باسمها، فانسحب عليها جميعا مع انسحاب التسمية وهيمنتها، إن "العنة" أو العجز علامة لا يخطئها القارئ فى كل قصص المجموعة، وهناك رغبة دائمة – وتلك حماقة متأصلة من حماقات المجتمع – فى إبقاء ذلك سرًا وعدم مواجهته، تقول البطلة فى القصة التى عنوانها: "الذى لم يأت بعد"، وذلك فى حديث من أحاديث النفس التى تمر بها: "كلما غفوت واستيقظت أجد هذا الشق يزداد اتساعا، الشقوق والانهيارات تحدث ليلا، سرا"، ويقول لها علاء الطبيب النفسى الذى يعالجها: "كل ما يحدث ويقال هنا سر لا يعلمه إلا أنا وأنت"، السياق كله فيما يحدث سرًا هو سياق المرض النفسى: "هل أنا مريضة نفسية، أسأل نفسى بينما علاء يبدل مجسّاته واحدا بعد آخر حتى يدخل معى من هذا المدخل الذى يجعل الأمور تبدو أكثر سهولة:

– كل ما يحدث ويقال هنا سرّ لا يعلمه إلا أنا وأنت".

وعن علاقتها بزوجها: "أكان سرًا ما بيننا، أحقا كان"، وعن تعقيبها على كلام الطبيب: "هو إذن سرّ، لم أفكّر فى ذلك عندما خرجت من البيت"، إن هذا الحرص فى القصة على تأكيد هذه السرية يخرج بالقصة كلها من دلالتها الحرفية إلى الدلالة الرمزية.

مرة أخرى نقول: إن هذا السر الأعظم الذى يتم الحرص على إخفائه هو بسبيل من العجز وانعدام التفاعل الذى يتفشى فى العلاقات الاجتماعية بأسرها، ودليل ذلك صوت البطلة الذى نسمعه

فى "الذى لم يأت بعد" يدوى بقولها: "ينتابنى دومًا إحساس بأننى السويس المشققة ترتمى ليلاً فى أحضان رجل غريب".

***

ومن المفاهيم التى أدخلت على النقد الأدبى فكرة التقابل بين الطبيعة والثقافة، وهى من المفاهيم الأنثربولوجية التى استخدمت لإلقاء الضوء على الأعمال الأدبية(٦)، وهى كذلك من المداخل الجيدة لفهم قصة "جبال الحزن"، حيث نجد مظاهر التقابل بين الطبيعى والصناعى فى أمور كثيرة:

فأولا: الجبل مظهر للطبيعة، يقابله "البكرات الخشبية الضخمة التى تلتفّ عليها كابلات توصيل الكهرباء، ثم المبانى الجديدة التى تقف أمام عتاقة تخفى وجهه وباقى جسده حتى فخذيه وساقيه المضمومتين"، وهى كلها مظاهر لهجوم الحضارة الصناعية واعتدائها على الطبيعة، لقد ارتبطت الحياة الصناعية فى العالم الحديث بالرأسمالية التى ما فتئت تنخر فى هذا الجسد الحىّ، ويقوم مقام الرأسمالية فى المجتمع الغربى المقاولون الذين عقدوا العزم على تعبئة الجبل فى "الصناديق القلاّبة لسيارات النقل الكبيرة"، وهى كلها رموز ذات صبغة سياسية، حيث يمكن أن يُمَدّ المعنى - بطريقة من طرق المجاز - من عتاقة الجزء إلى السويس الكل- السويس التى قالت عنها البطلة: "ينتابنى دوما إحساس بأننى السويس المشققة"، ثم ربما جاز أن يمتد المعنى من السويس الجزء إلى الوطن الكل بالطريقة نفسها.

ثانيا: تلتقى الطبيعة والثقافة (بالمعنى الأنثربولوجى) لكن فى

خطين متوازيين، كأن بينهما تحديا، فى طابور السيارات الذى يمتد على الطريق الأسفلتى المواجه للجبل، وهو الطابور الذى يوازيه طابور آخر من الجمال المشوقة سيقانها وأعناقها مشدودة وتتتابع على الطريق بغير انتظام، السيارات تنتظم، لكن الجمال تخرج على الانتظام، والتعبير عن هذه الموازاة بين الطبيعة والثقافة نقرؤه صراحة فى قول الراوى، وهو الفتاة عن الرجل الجالس بجوارها: "أدار مقود السيارة وانحرف عن الطريق ثم توقف على جانبه مشيعا بعينيه صف السيارات التى تسير بموازاة صف الجمال"، الرجل والفتاة سياق واحد، والتعاطف بينهما ظاهر، وخروجه عن صف السيارات وإخلاله بانتظامها- وما فى هذا الانتظام من آلية وجمود- فيه ما يشبه التحيز إلى الجمال ومحاكاة طريقتها التى تمضى على غير انتظام.

هذا التعاطف مع الطبيعة/الوطن صريح فى قول الرجل: "ما يربطنى بها أقوى مما تظنين، إنها تحتاج إلىّ، الأمر إنسانى"، صحيح أن الكلام عن المرأة التى تلومه البطلة على الذهاب إليها: "لماذا تصر على الذهاب إليها ألا يكفيك كل هذا الألم "، وربما كانت هى المرأة التى تقول عنها البطلة: "أتساءل متى أدركت أن هذه المرأة تمقتنى فأقول منذ لم تعد تضمنى أو تقبلنى"، إلا أن وقوع الكلام- كلام الرجل فى سياق "حركة الجمال المتهادية" يوقع الذهن فى هذا الالتباس، وهو أمر ينبغى أن يوضع فى الحساب، بل هذا الالتباس جزء أساسى من عمل الكاتبة فى المجموعة، وهو من التقنيات التى تلجأ إليها دائما، وحتى هذه المرأة التى تسبب الألم، فيها كذلك بعد

رمزىّ من الدلالة على الوطن الذى يقسو على أبنائه فلا يضمهم إليه ولا يمنحهم الدفء ولا الأمان ولا يحنو عليهم، وهو مع ذلك تظل له مكانته فى نفوسهم: "إنها أمك على أى حال".

ومهما يكن من أمر، فإن التحيز إلى الجمال واضح فى نبرة الخوف عليها التى تظهر فى قول الرجل (الذى يمثل فى بعض معانيه الرمزية حركة الوعى داخل عقل الراوى/البطلة): "لابد أنها ذاهبة إلى السلخانة"، وهو واضح كذلك فى هذه العبارات التى تريد أن تجعل الغلبة للجمال: ".، رائحتها امتزجت بدفقات الهواء الخريفية المتقلبة وأصبحت أقوى من رائحة شعلة البترول الباسقة التى سددها الهواء فى قلب المدينة".

ثم إن اللغة نفسها تفضح المستور- كما هو الشأن دائما: "فى هذه اللحظة أدار مقود السيارة. أطرق واجما وهو يتأمل المقود الساكن بين يديه"، حيث جعلت عجلة القيادة نفسها مقودا، والمقود إنما هو الحبل الذى تقاد به الدابة: صارت السيارة هنا كأنها جمل يقاد بمقود، وسواء كان إطلاق اللفظ "مقود" على عجلة القيادة من عمل الكاتبة نفسها أو شيئا تلقفته عن كتابات أخرى، فسيبقى الأمران سيان.

لقد نمّت اللغة كذلك عن مثل هذا حين كشفت عن إرادة دفينة فى تحويل الصناعى إلى طبيعى (ما يسمونه بالـ""Animism فى وصف السيارات بأنها "كانت تتسحلف على الطريق خلف سرب من السيارات"، وموضع الشاهد هنا فى كلمة تتسحلف أى تفعل فعل السلحفاة، وكذلك فى كلمة سرب التى لا تستعمل أساسا- إلا مع الجماعة من الطير والحيوان.

وفى صدر البطلة رغبة ما، رغبة لم تزل تتلجلج فى صدرها تعبر عنها بقولها: "قلبى يهتز بين ضلوعى، يدق بعنف، يوقظ حواسى التى تتوق للخارج إلى مكان بدائى غير ممهد أرمق منه عتاقة"، وحين نقرأ: "مكان بدائى غير ممهد"، نكون قد وقعنا على العبارة المقصودة التى تذكرنا فى الحال بالطريق الأسفلتى- الطريق الممهد الذى يواجه عتاقة، وورد ذكره فى هذه الجملة التى تتخفى فيها- على الطريقة الفرويدية - دلالات جنسية، كما يمكن للقارئ أن يمضى فى تحليلها إلى مدى أبعد: "أحدق فى جمل يرفع ذيله المنتصب ويلقى بمخلفاته على الأسفلت الأسود"، إن إلقاء الجَمَل بالمخلفات على الأسفلت الأسود فيه ما يشبه الازدراء والتحقير لهذا الطريق الممهد، ولهذا تعلق وعى البطلة بهذه الصورة، ثم قد يمكن النظر إلى رموز العنة على أن الطريق الأسفلتى وما يتصل به، من مظاهر الحضارة الصناعية، يمثلانها.

وقبل أن نمضى فى التحليل نرجع مرة أخرى إلى الجبل والجمل، وكلاهما يرجع إلى "الطبيعى"، وبينهما فى الثقافة العربية القديمة علاقات دفينة لا نريد الآن التوقف عندها، لكن يعنينا هنا أن نقول: إن الجبل الذى يتقوض وينهار وتعمل فيه يد الهدم والدثور، ويظهر الخوف عليه "سنفقد عتاقة إلى الأبد ذرة ذرة"، هو نفسه الجمال التى تمضى إلى مصيرها عند السلخانة، عتاقة الذى تقول البطلة فيه: "تمنيت دوما أن أمتطيه"، أى كما يُمتطى الجمل، يتلاشى كالجمال التى تتلاشى فى وعى البطلة، حين يسألها الرجل الجالس بجوارها: انظرى هل ترين أثرا لها عند المزلقان" فتجيبه: "لا لم يعد لها أثر".

وتوخيًا للاختصار نقول: المرأة وخلّاف (اسم رجل) وشعلة البترول وعمال الحفر، كل ذلك يمثل أفقا واحدا من الاعتداء على الطفولة/البكارة، الطفولة/التاريخ القديم (عتاقة = الفرعون رمسيس)، خلّاف، أو عمّ الحاج خلاف، صورة من النفاق الذى يتفشى فى المجتمع - صورة من أدعياء الدين وحملة المباخر: يتظاهر بالتقوى ويلف المسبحة حول معصمه ثم يغتال البكارة والبراءة فيترك على نفسية الطفلة التى تروى لنا القصة، وهى الضحية التى افترسها، أثرا لا يمحى تتشكل به حياتها فيما تستقبل من عمرها؛ فهو يفتض بكارتها ويترك جسدها "ملطخا بالبقع الحمراء غارقا فى لزوجة بيضاء تقزز طفولتى وصباى، حتى إنى للآن .، .، أتحسس جسدى .، .، أمسح عنه هذا السائل اللزج الذى لا مخرج لى منه".

والسخرية الكبرى التى تشتمل عليها القصة أن البطلة التى كانت تبكى ألمًا لما أصاب عتاقة، وحاولت أن تصرخ فى السائرين فى الطريق: "أنقذوا عتاقة" (= أنقذونى)، "غير أن صوتى لم يخرج من حلقى، كررت النداء مرة ومرات دون جدوى"، هذه البطلة التى أهابت بالجبل الذى كان يشبه الضحية المقدمة للذبح أن ينهض قبل أن يغتاله المغتالون، انتهى بها الأمر إلى أن صارت - أو هى بسبيل أن تصير - هى نفسها جزءًا من الكابوس، فتدخل فى أفق الاعتداء على الطفولة وعلى التاريخ: "رأيتنى أحمل فأسًا ومقطفًا وألبس بدلة زرقاء من قطعة واحدة (مثل عمال الحفر) وأسير فى اتجاه عتاقة"، ومعنى ذلك أن صوت "خلّاف" انتصر أخيرا على البراءة والشموخ

والكبرياء، فهو الذى كان يزعجه موقف الطفلة من "عتاقة" ويكره تمردها ويقول: "يجب تحطيمه (يعنى عتاقة) وتعليق الفؤوس فوق كتفها"– هذه الفؤوس التى يشير إليها خلاف هى الفؤوس التى رأت البطلة نفسها تحملها آخر الأمر لتهدم عتاقة الذى هو الفرعون رمسيس، كما قالت عنه مرة: "عتاقة الذى تمنيت دوما أن أمتطيه، أن أتحسس جسده الفرعونى بأهدابى"، خلاف الذى يمثل كذلك طائفة من البشر فى تاريخ المصريين يرون وجوب أن تنقطع هذه البلاد عن تاريخها هو نفسه الذى "يرجم عتاقة ويقول إنه وثن يجب تحطيمه".

لقد أرسلت الطفلة صرختها إلى أهل بلادها ليستنقذوا البلاد، فإذا هى فى كابوس لا يخرج فيه صوتها من حلقها، كمن يرمى بنفسه فى أحضان الغول وهو يظنه ملجأ منه ومهربا: "أرى كل من يسير فى الطريق حاملا فأسا ومقطفا لابسا بدله زرقاء من قطعة واحدة"، هؤلاء الذين تستصرخهم هم أنفسهم المجتمعون على الفريسة الضحية، كذلك كان خلاف يتراءى لها فى كل الرجال: "من الوهلة الأولى أرى عم الحاج خلاف فى كل رجل ألقاه"، كذلك المرأة القاسية أمها: "كل امرأة ألتقى بها تتحول خلال مرحلة محدودة إلى أمى التى تلاحقنى قسوتها فى كل عمرى"، المجتمع كله صار خلافا والمرأة والعمال الذين يهدمون عتاقة.

كذلك لا يمنح الوطن أبناءه عزة النفس ولا يُبقى لهم على كبرياء: الأم لا تعطى الطفلة النقود يدا بيد، بل "تلقى بالنقود حتى أنحنى"، والأم مدفوعة برغبة لا تناقش فى كسر روحها وإذلال كيانها، تقول فى نبرة صوت حازمة، وفى عنجهية تركية: "سوف أحطم كبرياءك، أدعس أنفك بالتراب".

والوطن/المجتمع لا يمنح أبناءه الأمان ولا يكون لهم راحة أو سعادة، بل يحول بينهم وبين كل ذلك: "كل طريق يسده جسد أمى، تقف عند باب البيت واحتى الندية، أتوق لفرد جسدى فوق البلاط البارد فتغلق الباب بعنف وأبقى تحت الشمس الحارقة، أحاول أن أناديها فلا تخرج الكلمة من حلقى"، كذلك صارت الأم قوادة تفتح بيتها لكل غريب إلا الطفلة، وصارت "رائحتها تشبه ذرق الغربان"، وينبغى أن يستوقفنا لفظ "الغربان"؛ فله أهمية خاصة مرجعها إلى أن الغربان هى التى تسرق السعادة، كما جاء فى قصة "تقصى أثر ميت" من المجموعة، حين تسأل الفتاة: "لماذا يقال إن الغراب يطير بالفرحة قبل تمامها"، وبالطبع هنا إشارة إلى القول العامى المأثور: يا فرحة ما تمت، خدها الغراب وطار.

إن قصة "جبال الحزن" إنما هى صورة للتفتت الذى آل إليه المجتمع وهذا الكابوس المرعب الذى بات فى حاجة إلى قوة خارقة للخروج منه.

وقبل أن أترك "جبال الحزن" أود أن أشير إلى أن الكاتبة استخدمت نوعا من التورية فى العنوان بإلماعها تارة إلى المعنى الحرفى المتمثل فى جبل عتاقة، وتارة إلى المعنى المجازى الذى يظهر فى قولها مثلا فى القصة: "أشعر بثقل جبل يلقى على كتفى"، وهنا تصبح الإضافة من نوع إضافة المشبه به إلى المشبه، أى الحزن الذى يشبه فى ثقله الجبال.

وإذا كان الجبل- فى "جبال الحزن"- مهددا بالتلاشى والاختفاء، فإن "فوبيا" التلاشى تشيع فى المجموعة القصصية كلها: "خفت أن

أجده يتلاشى فى الغيم المطبق على جانبى وجهه" (ص٥٤)، "كنت أرمق حركته الرقيقة الهادئة فى ارتشاف المرق الساخن، ينتابنى إحساس مؤرق يخفق له صدرى بأنه سيتصاعد إلى التلاشى كالأبخرة الشفافة المتصاعدة من الإناء الخزفى العميق" (ص٣١)، "تثبّتُ عينى عبر زجاج المقهى أستحضر الخطوات والجة الطريق، وكان يملؤنى إحساس بأنك ستذوب على القار الأسود الباهت وتتلاشى كالغبار المتطاير حول أشعة شمس الظهيرة" (ص ٣٦)، "أسير خلفه أحاول الإمساك به، بإحدى يديه أخشى فقده" (ص ٤٢).

ويتصل بفوبيا التلاشى ظاهرة أخرى هى الشك فى أن ما كان قد كان فعلا: "تلك كانت الجمعة الأخيرة لى معه، وفى المساء حين تشرنقت فى فراشى بدأت أرتاب فى أننى كنت معه حقا" (ص٤٣)، "كيف تظنين أنى لا أصدق هذا الوجود هل تعتقدين أنى لا أحب هذه السحب وهذا القنال وهذا العشب" (ص٤١)، ويلاحظ هنا أن الحب هو الدليل الوحيد هنا على وجود العالم الحسى، ثم: "ولكنى لا أستطيع الإمساك بهذه الأحاسيس، إنها تتبدد"، وتقول هى بعد موته: "حاولت التذكر، كما اعتصر صديقاك جبهتيهما بأصابعهما، ولم يتذكر أحد، حتى إن وجهك الأوروبى الملامح تلاشى من وعينا وكأننا لم نعرفك أبدا" (ص٣٩).

ثم من هذا الباب أيضا هذه الرغبة فى التأكد من أن للأشياء وجودا حسيا يُستدل عليه باللمس أقوى الحواس فى هذا الباب وأوغلها فى البدائية: "لماذا لم أمسك بك أعتصر ذراعك، أطأ وجهك بوجهى، أدفن أصابعى داخل رماد شعرك الخامد فوق رأسك، كنت

أريد زرع ابتسامتي الممتدة في أعماقك، أؤكدك لهذا الوجود الحسي، غير أنك كنت تفلت مثل رؤى ليلية تتساقط من الوعي حين إفاقتي وتعود من نفس المنحنى اللانهائي الذي يبتلعك" (ص٣٦).

هذا الشعور بأن الاشياء لا تعدو أن تكون وهما من الأوهام ليس غريبا ولا جديدا: كل من كان لديه ميل طبيعي إلى التفلسف يستشعره على الدوام، والفيلسوف الألماني شوبنهاور هو الذي جعل مقياس الموهبة الفلسفية قدرة المرء على أن يرى الناس والأشياء أطيافا أو أشباحا ليس غير، أو صورا كالتي يراها الحالم في منامه، وهذا هو السبب في أن ذوي الميول الفلسفية في تاريخ الفكر الإنساني كانوا - كما يرى نيتشه - يستشعرون دائما قلقا ومخاوف إزاء هذا العالم المادي الظاهر وحقائقه اليومية وأنها لا تعدو أن تكون أوهاما خادعة تُخفي وراءها نمطا آخر من الحقيقة يختلف اختلافا كليا، وموقف الفنان في هذا كموقف الفيلسوف (٧).

وبإمكاننا أن نمد هذه المسألة فندرسها تحت ما يعرف في الدراسات الأدبية والنفسية بالـ "uncanny وهي كلمة يجب التدقيق في ترجمتها على أي حال(٨)

وأقول في النهاية: لعل هذا الإحساس المسيطر على نصوص أمينة زيدان بالخوف من التلاشي، دفع بالنصوص في اتجاه آخر لمقاومة هذا الإحساس، فصارت الأشياء توصف دائما بالثقل كنوع من التثبيت، حتى في المواضع التي لا يكون فيها هذا الوصف مألوفا، وقد شاع هذا الوصف في المجموعة كلها، حتى بدا النص كالذي استحوذ عليه الوسواس:

حروف الكتابة مثلا توصف بالثقل: "عيناها تبحثان عن ورقة كتبها توفيق وكان يضعها فوق مكتبه خَطٌّ عليها بحروف كبيرة ثقيلة"لا "للجميع" (ص٤٧)، كذلك شعيرات الرأس: "غير أن أطراف شعرى الثقيلة الحالكة تناثرت على جانبى الطوق" (ص٥١)، وسنوات العمر: "سرى الشتاء فى أوصاله، شعر كأنما تراكمت فوقه سنوات عديدة ثقيلة" (ص٢١)، والشتاء كذلك: "رغم ثقل الشتاء" (ص٢٧)، والثياب: "جلباب الأزرق الثقيل" (ص٧)، "سترتك السوداء الثقيلة" (ص٣٦)، والهواء: "الهواء أصبح زخما ثقيلا" (ص٦٠)، والمداد: "عشرات القطع من الوريقات البيضاء المرقطة بالمداد الأسود بكل ثقله" (ص٨٤).

إن إحساسا عاما بالحداد والحزن يغلف كل شىء فى هذه الأقاصيص جعل للون الأسود الغلبة الطاغية على جميع الألوان، فهو يتخلل كل شىء تقريبا ويتردد فى كل زاوية من الزوايا، ولو أردنا أن نحصى هذه المواضع لطال بنا الأمر، ولكنى أكتفى هنا بهذه القطعة القصيرة من أقاصيص المقدمة: "بدا لنفسه سعيدا وهو يقدمُ أولاده قرابين فوق المذبح الأسود الغليظة لزوجته، رآهم يمتزجون فى اللزوجة العفنة وينسكبون كسائل أسود غليظ" (ص٢٠)،

والمعانى هنا – كما يجب ألا يفوتنا ذلك – تذكرنا بالمعانى التى مرت فى "جبال الحزن"، وقد قلت أقاصيص المقدمة، وأنا أعنى بذلك تلك الأقاصيص الثلاث القصيرة التى وضعتها الكاتبة معًا تحت رقم: (١)، ووضعت باقى الأقاصيص، وهى أربع قصص طويلة تحت رقم: (٢)، دون أن تضع عنوانا لأىٍّ من المجموعتين.

ولعلها أرادت أن تجعل الأولى كالمقدمة للثانية، فتنعكس المعانى فى هذه على المعانى فى تلك؛ فإن هناك منذ القصة الأولى "الموت بحرا" ما يشبه الحلم بالخروج مما يتردد فى القصة من هذا التبلد المسيطر والعرج وانحناءة الظهر ولزوجة الرمل الطينى (اللزوجة من ألفاظ المعجم الخاص بالمجموعة) والعطن، وأهم من ذلك كله إخراج القارب من "بين القطع الصخرية اللزجة" وتطهيره من "الزفت"، ليشق طريقه فى مياه البحر المنسابة، وآية هذا النداء إلى التحرر الخنفساء التى تخرج مما يشبه الزفت كذلك: "تمالك نفسه وثبّت عصاه ثم انتصب، شدد قبضته، تابع خنفساء سوداء لامعة خرجت من الفجوة الصغيرة، قفزت خارج الماء الممتزج بالزيت، سارت نحو البحر، اختفت تحت الماء"، وآية ذلك أيضا الطائر الأسود الذى رف بجناحيه "بعيدا عن القارب القاتم تحت آخر سحابة نهار رمادية".

ورمزية هذه المعانى لا تخفى إذا وضعت القصة فى سياق غيرها من الأقاصيص: هذا كله إرهاص أو رغبة أو دعوة إلى الخروج من العنّة والعجز والهوان والأحزان.

بدر شاكر السياب وقصيدة المطر

يحفل الأدب العربى، ككل الآداب، بكثير من الموضوعات الشعرية التى يتناولها الشعراء جيلا بعد جيل، بعضهم يضيف إلى الموضوع الشعرى عناصر جديدة، أو يعدِّل من عناصره السابقة، حتى يكتمل للموضوع الشعرى شكل قائم أساسه عمل الشعراء المختلفين، وليس عسيراً أن نستنبط من ذلك أن الموضوع الشعرى كالكائن الحى، ينمو ولكنّ له وجوداً ثابتا، ففيه- على ذلك عنصران: الثبات والتغير، أما الثبات فيتصل بكون الموضوع الشعرى ذا صفات باقية على الدوام، رغم الإمكانات المختلفة الظاهرة فى استعمالات الشعراء، وأما الصفة الثانية، وهى التغير، فتتصل بالعمل الفردى لكل شاعر من الشعراء، فالشاعر يترك آثاره الواضحة على الموضوع الشعرى- تلك الآثار الظاهرة فى أسلوبه وطريقته فى التناول.

ولعل من المفيد أن ننظر فيما قال الناقد الكبير ت، س، إليوت

عن العلاقة بين الموهبة والتراث، فقد ذهب إلى أن عناصر التراث تظل حية على الدوام فى عمل الشعراء، وأن الأعمال الشعرية على تباينها تؤلف فيما بينها نظامًا واحدًا متكاملاً.

والمطر فى الشعر العربى من أخصب الموضوعات وأحفلها بالعناصر الشعرية لكثرة دورانه على ألسنة الشعراء فى العصر الجاهلى خاصة، ومن الممكن إذا نحن تتبعنا فكرة المطر فى الثقافة العربية، ببحث عناصر الاتفاق والاختلاف عند من تناولوه من الشعراء، أن نصل إلى ما يمكن أن نسميه بالتقاليد الشعرية لموضوع المطر فى الأدب العربى، ومن جهة أخرى أن نظهر على طريقة كل شاعر وأصول فنه فى الكلام على المطر، دراسة تاريخ المطر فى الشعر العربى، إذاً، تقتضى تتبع الفكرة تتبعًا متصلا بمراحل نموها وتطورها، فالمطر، كما يقول بعض الدارسين من النقاد، الذين اهتموا بدراسة هذا الموضوع فى الشعر الجاهلى، وهو الدكتور مصطفى ناصف، يبدو "آلة ضخمة صنعها كثيرون، من الممكن - أحيانا- أن يُميِّز بعض أجزائها ولكن الآلة- من حيث هى كل أو نظام- موجودة، وكذلك صورة المطر فى الشعر الجاهلى بعض الشعراء يتناولونها فيتعمقونها أو يحورونها، ولكن التحوير يأخذ صفة النمو.

ومن شعراء العصر الحديث الذين ظهر المطر فى أشعارهم بقوة، الشاعر بدر شاكر السياب وله قصيدة كاملة عنوانها "أنشودة المطر"، وقبل أن نبدأ الحديث عنها، نود أولا أن نعود إلى بعض أشعار المطر فى الأدب العربى، لنرى العلاقة بين شعرنا الحديث وتراثنا الشعرى

القديم: يعد امرؤ القيس من أهم شعراء الجاهلية الذين تناولوا فكرة المطر، وذلك فى معلقته المشهورة التى ابتدأها بذكر البكاء:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

أما أبياته عن المطر فهى الأبيات التى اختتم بها القصيدة بعد أن تكلم عن الأطلال وفراق الأحبة واليوم الذى ذبح فيه ناقته للعذارى، ثم حديثه عن المرأة التى كان يهواها وبعد ذلك وصفه للفرس.

ولما كانت القصيدة الشعرية بناء فكريا متكاملا تتصل أجزاؤها ويفضى بعضها إلى بعض، فإن المطر فى شعر امرئ القيس لا يتم فهمه بمعزل عن العناصر الشعرية الأخرى فى القصيدة، ومن أهمها جميعًا الفرس، والمطر عنده يشبه الفرس من وجوه كثيرة، ففيه من صفاته شىء كثير؛ فالمطر لا يثبت أمامه شىء، إذ هو يلقى الأشجار على وجوهها بعد أن يقتلعها، وهو لا يترك جذع نخلة، كما أنه لا يترك حصنًا إلا إذا كان مبنيًا من الصخر:

وتيماء لم يترك بها جذع نخلة
ولا أطُمًا إلا مشيداً بجندل

وهو يطرد الحيوانات التى تنزل بأعلى الجبل، فتضطر للجوء إلى أسفله:

ومر على القنان من نفيان
فأنزل من العصم من كل موئل

وهو كذلك تغرق فيه السباع فتبدو كأنها جذور النبات:

كأن سباعًا فيه غرقى عشية
بأرجائه القصوى أنابيش عنصل

والفرس الذى صوره امرؤ القيس فى القصيدة هو كذلك كائن نافر لا يثبت أمامه شيء، فهو يطرد الراكب عن ظهره، وهو يسبق الوحوش فكأنه يقيدها، وهو يصب الجرى صبا، كما يصب المطر الماء، الفرس فى شعر امرئ القيس إذًا يلقى ضوءًا على المطر، أى أنه يشرح فكرة المطر، وتظهر العلاقة بينه وبين الكائنات، على نحو ما تظهر العلاقة بين المطر وبين الجبال والأماكن التى يحل بها، فالمطر عند امرئ القيس، وفى كثير من الشعر العربى، حرب للمكان الذى ينزل به أو هو حرب للمكان العالى، كما يقول الشاعر الآخر:

لا تنكرى عطل الكريم عن الغنى

فالسيل حرب للمكان العالى

وهو يظلم الأرض أو يظلم البطاح كما يقول الشاعر أيضا، وهو الحادرة:

ظلم البطاح له انهلال حريصة

يقتلع الأشجار ويدمر الحصون ويطرد الحيوان ويغرق السباع، فهو يتسلط على غيره من الكائنات ويعود فى النهاية محملا بالغنائم والأسلاب، وهذا ظاهر فى تصوير امرئ القيس للمطر على أنه كالرجل اليمانى المحمل بالثياب والبضائع، إذ يقول:

وألقى بصحراء الغبيط بعاعه

نزول اليمانى ذى العياب المحمل

فهذه الأحمال هى حصيلة سطوته على ما صادفه من أشجار أو حيوانات أو صخور.

ويذهب الدارسون إلى أن هذا المطر الذى يصوره امرؤ القيس لم

يكن نوعًا من الدمار الخالص الذى تهتز له النفوس المريضة التى تشعر بأن خلاصها هو فى خلاص العالم ونهايته، فالمطر يشبه أن يكون استجابة لدعوات راهب عظيم، ويمكن أن نرى فى تقلب الكفين دليلا على ذلك، يقول امرؤ القيس:

أصاح ترى برقا أريك وميضه
كلمع اليدين فى حبىٍّ مُكَلَّلِ
يضىء سناه أو كمصباح راهب
أمال السليط بالذبال المفتل

وبهذا يصبح ضوء الراهب هو القوة التى تغشى كثيرا من الكائنات فتنقلب على أذقانها.

وإذا كان المطر قد ابتدئ عند امرئ القيس بفكرة الراهب، فإن هذا الراهب سرعان ما يتحول إلى كبير أناس فى قوله:

كأن أبانا فى أفانين ودقه
كبير أناس فى بجاد مزمل

ولكن صورة المطر عند امرئ القيس وعند غيره من الشعراء تقترن - كما قدمنا - بالظلم والحرب، وقد تكون هذه الفكرة ضرورية للمقارنة بين المطر عند امرئ القيس والمطر عند أبى تمام، إذ يظهر المطر عند أبى تمام كالمخلص الذى تنتظره الأرض ليخلصها من ريب الزمان، أى نوائبه، وبينه وبين الأرض ألفة وقرابة، ومن مظاهرها أنه دانى الأكناف أى قريب النواصى، يقول:

جيدت بدانى الأكناف ساحتها
نائى المدى واكف الجدى سَرِيَة

وإذا كانت فكرة المطر تقوم عند امرئ القيس على السلب والنهب، فإنها تقوم عند أبى تمام على العطاء، فى هذه الأبيات التى نبه عليها أستاذنا العلامة لطفى عبد البديع، حيث يقول:

لا تسلب الأرض بعد فرقته

عهد متابيعه ولا سلبهْ

والمتابيع: جمع مُتْبِع وهى الناقة التى يتبعها ولدها، " والسلب" جمع سلوب، وهى التى سُلِبَتْ ولدها بموت أو بذبح.

ثم إن المطر يعطى البلاد الأمان من كذب البرق، يقول:

مزنٌ إذا ما استطار بارقه

أعطى البلاد الأمان من كذبه

والمزن السحاب، والبرق منه ما هو كاذب أى لا يعقبه مطر ومنه ما هو صادق كهذا الذى يصفه الشاعر.

والمطر عند أبى تمام كريم شديد الكرم تنزل القرى فى ضيافته وترجع التلاع ممتلئة مرتوية:

يرجع حرًى التلاع مترعة

ريًا ويثنى الزمان عن نوبه

متى يضف بلده فقد قريت

بمستهل الشؤبوب منسكبه

وقد رسم أبو تمام للمطر أسطورة ركب عناصرها من السحاب والرياح والناقة والحلب، أى أنه يجعل السحاب كالناقة ويجعل المطر كالحلب لها ويجعل الرياح كالتى تستدر اللبن من الناقة، وهذا يظهر فى قوله :

لا تسلب الأرض بعد فرقته
عهد متابيعه ولا سلبه

وقوله :

قد حلبته الجنوب فالدين
والدنيا وصافى الحياة فى حلبه
ومرشته الدبور واجتنب
تريح القبول الهبوب من رهبه

والجنوب ريح جعلها أبو تمام تحلب السحاب كما تحلب الناقة،

وهذه الصورة إنما يستمدها أبو تمام من التراث الشعرى، فقد كثر فى الشعر العربى تشبيه السحاب بالإبل وجعل الرياح مثل ريح الجنوب وريح الصبا تحلبه.

يأخذ المطر عند أبى تمام صورة البطل الذى تنتظره الأرض وتلجأ إليه ليخلصها ويداويها، وبطولة المطر عنده تختلف عن بطولة المطر فى شعر امرئ القيس التى تجتاح كل شىء وتدمره، ولكن أبا تمام عدَّل من هذه الفكرة عن البطولة كثيرا، وأصبحت البطولة عنده جزءاً لا يتجزأ من نصرة الأرض والاستجابة لندائها، يقول:

مزمجر المنكبين صهصلق
يطرق أزل الزمان من صخبه
عانت صدوع الفلا به ولق
صح أديم الفضاء من جُلَبه

وبطولة المطر عنده ألقى عليها ضوءاً بطولة الممدوح الذى أصبح حلم الشاعر وقبلته التى يتوجه إليها:

لست من العيس أو أكلفها
وخداً يداوى المريض من وصبهْ
إلى المصفَّى مجداً أبى الحسن
انصمن انصياع الكُنْرِيُّ فى قَرَبِهْ
ترمى بأشباحنا إلى ملك نأخذ
من ماله ومن أدبه

وهذا الممدوح يشبه المطر من وجوه كثيرة، فالشاعر يأخذ من ماله ومن أدبه، وهذه هى فكرة الأخذ التى تظهر فى سياق الكلام على المطر، وهو أيضًا كالمطر يصارع الزمان وتستجير الأرض به:

كم أعطبت راحتاه من نَشَب
سلامة المعتفين فى عطبه
أى مداوٍ للمحل نائله
وهانئ للزمان من جربه

***

ثم يظهر المطر فى شعر السياب عاجزًا كالطفولة، قد بات فى حاجة إلى تعويذة جديدة ترده إلى مثل ما كان عليه من قوة، أما أن المطر كالطفولة فالشاعر دائم الإلحاح على هذه الفكرة بذكره الدائم للطفولة فى سياق كلامه على المطر. وهذه الطفولة تتدرج عنده فى الجنين والوليد والطفل الذى تموت أمه أو الطفل الذى يخاف من القمر أو الأطفال الذين يضحكون فى عرائش الكروم ابتهاجًا بالمطر، فذكر الجنين يظهر فى قوله:

فى كل قطرة من المطرْ
حمراء أو صفراء من أجنة الزهر

وذكر الوليد يظهر أيضاً فى قوله:

أو حلمة تورّدت على فم الوليد

أما ذكره للطفل فمنه قوله:

كنشوة الطفل إذا خاف من القمر

وقوله :

وكركر الأطفال فى عرائش الكروم

وكذلك قوله :

كالحب كالأطفال كالموتى هو المطر

ومن ملامحها أيضاً ما يظهر فى قوله:

ومنذ أن كنا صغاراً كانت السماء

تغيم فى الشتاء

ويهطل المطر

ثم إن هذه الطفولة ليست مهيأة لما هى بسبيله من الاتصال بالأمومة والاكتمال بها، فالأمومة تتخلى عن وظيفتها سواء بالموت كما فى قوله:

كأن طفلاً بات يهذى قبل أن ينام

بأن أمه التى أفاق منذ عام

فلم يجدها ثم حين لج فى السؤال

قالوا له بعد غدٍ تعود

لابد أن تعود

وإن تهامس الرفاق أنها هناك

فى جانب التل تنام نومة اللحود

أو بالتسلط على الطفولة نفسها فتسلبها القدرة على الحياة، فهناك الأفعى التى تشرب الرحيق من الزهرة التى يغذيها الفرات:

وفى العراق ألف أفعى تشرب الرحيق

من زهرة يربها الفرات بالندى

ولذلك كان تصوير المطر عند السياب تصويراً لتجربة العجز والإحباط ووقوع الخطأ العظيم، وكانت القصيدة بأسرها تعبيراً عن ذلك، والصياد الذى يعود خائباً ليس إلا صورة من ذلك:

كأن صياداً حزيناً يجمع الشباك

ويلعن المياه والقدر

وينثر الغناء حيث يأفل القمر

ومن مظاهر ذلك أيضاً ما يترتب على اخضرار الأرض من إحباط، يقول:

وكل عام حين يعشب الثرى نجوع

وهناك أيضاً النجوم التى تريد أن تشرق ولكن الليل يمنعها من ذلك:

وعبر أمواج الخليج تمسح البروق

سواحل العراق بالنجوم والمحار

كأنها تهم بالشروق

فيسحب الليل عليها من دم دثار

ولذلك شاعت فكرة البكاء فى إطار القصيدة كلها، من ذلك قوله:

فتستفيق ملء روحى رعشة البكاء

وقوله:

تتاءب المساء والغيوم ما تزال

تسح ما تسح من دموعها الثقال

وكذلك قوله:

وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دموع

ثم اعتللنا خوف أن نلام بالمطر

ومن ذلك أنه جعل صوت المزاريب كالبكاء فى قوله:

أتعلمين أى حزن يبعث المطر

وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر

وجعل الصدى كذلك، أى كالبكاء فى قوله:

فيرجع الصدى كأنه النشيج

كما جعل للقرى أنينا فى قوله:

وأسمع القرى تئن ....، إلخ

ولذلك كله نستطيع أن نفهم سر توجه الشاعر فى مقدمة القصيدة بالخطاب إلى المحبوبة، حيث يقول:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء كالأقمار فى نهر

يرجه المجداف وهنا ساعة السحر

كأنما تنبض فى غوريهما النجوم

فهى أشبه بمقدمة ابتهالية يضرع بها الشاعر إلى هذه المرأة التى لها على الكائنات تأثير سحرى؛ فابتسامة عينيها يترتب عليها

ازدهار الكروم، ولما كان قدر الإنسان قد ارتبط منذ قديم – فى التفكير الأسطورى– بالنجوم، كان هناك وجه لأن يربط الشاعر بين عينى المحبوبة وبين النجوم بقوله: كأنما تنبض فى غوريهما النجوم، الشاعر إذاً كمن يريد أن يتوجه إلى هذه المحبوبة لإصلاح الخطأ العظيم.

وبوسعنا أن نرى أنه كان لكل شاعر من شعراء العربية طريقته الخاصة فى تصوير المطر، وأن نلاحظ وجود بعض العناصر الثابتة التى كان يُعدِّل منها بعض الشعراء، ومن الملاحظ أن السياب قد أثار فكرة العطاء التى أثارها أبو تمام ولكن كل شاعر أثارها على نحو مختلف يرتبط بطبيعة التجربة التى يعبر عنها: كان تصويرها عند أبى تمام مجانساً لتصوير البطولة التى يتحقق عنها الخير، أما تصوير السياب لها فقد كان مختلفاً وإن كان مجانساً هو أيضاً لتصوير تجربة العجز التى تقترن بوضع الأشياء فى غير موضعها، فهو يقول مثلاً:

وينثر الغلال فيه موسم الحصاد
لتشبع الغربان والجراد

ويقول أيضاً:

وينثر الخليج من هباته الكثار
على الرمال رغوه الأجاج والمحار
وما تبقى عظام بائس غريق

وأيضاً:

وينثر الغناء حيث يأفل القمر

فالصياد الذى يغنى للقمر وهو يأفل إنما يضع الأشياء فى غير موضعها، وكما ارتبط المطر فى شعر السياب بالبكاء، فإن هذه الفكرة لم ينفك عنها السياب بالرغم من أن تصوير المطر عنده يختلف عنه فى التراث الشعرى،

ويمكننا أن نقارن أيضًا قول امرئ القيس:

كأن مكاكىَّ الجِواء غُديَّةً

صُبِحْن سُلافًا من رحيقٍ مُفلْفلِ

حيث جعل الطير تنطلق بالغناء كأنها نشوى بالخمر احتفالاً بالمطر، بقول السياب:

ودغدغت صمت العصافير على الشجر

أنشودة المطر

يمكننا إذًا أن نلحظ أن فكرة المطر تتدرج فى الشعر العربى من لدن امرئ القيس الذى كان المطر عنده قوة مدمرةً تكتسح ما حولها إلى بدر شاكر السياب الذى صار المطر عنده لونا من ألوان التعبير عن العجز والإحباط.

للشعراء أيضًا مدنهم الفاضلة: بين الغذامي وحمزة شحاتة

إذا كان أفلاطون قد أقام مدينته الفاضلة على أساس من الفضائل الأربعة الرئيسية وهي الحكمة والشجاعة والعفة والعدالة(٩)،فقد أراد الأديب الشاعر حمزة شحاتة أن يقيمها على فضيلة "الحياء"، وهي الفضيلة الأم- كما رأى- لجميع الفضائل، وقد ألزم نفسه بهذا المبدأ الذي أوجب له أن يكون قوة على صاحبه تمنعه وتكفه كلما جنح به الهوى أو مالت به الغريزة: أخذ نفسه به في كل صغيرة وكبيرة حتى كان سببا وتفسيرا لجميع حياته، وكان قيدا لا يلين، لكنه فزع في ذلك كله إلى الشعر: لقد لجأ حمزة إلى ذلك الملاذ الوحيد أو الفردوس الجديد ليعينه على الشقاء ويواجه به واقعا تنكر للحياء وعزلة فرضها عليه فرضا هذا الواقع نفسه، ولكنها كانت عزلة مسكونة بأرواح إخوانه ممن سبقوه في الثقافة العربية التي انطوت مع انطواء الحياء:

فـزعت إلى شـعـرى أوارى به الأسى
فـقـيل أديب نـاعم الـبـال يـفـتنّ
ومـا أنـا إلا ثـائـر فل سـيـفـه
وأسـلـمه الحـامى فـأثـخنه الطـعن
لقد عاد بى جهد السرى نحو غاية
حرام على طلابـهـا الـعـيش والأمـن
رأى الحسن قوم فاستطيروا بسحره
وقال حكيم مـا الغرام ومـا الحسن
أرانـا عـبـدنـا المال والجاه واللـهـى
فماتت دواعى الكبر فينا، فما نحن
تـغـنى رفـاقى بـالمـدام وفـعـلـهـا
ولـو عرفـوا سـوء المـغـبـة مـا غـنـوا
أنـحن وقـد نـال الجـمـاد كـرامـة
قـطـيع سـوام لا يـقـام له وزن
وذكـرت أجـيـالى بمـاضى عـهـودنـا
فـهل ذكـروهـا بـعـد لأيٍ وهل حـنـوا
رعى الـلـه كـداحـين نـاداهـم الـغـنى
وأمكـنـهم نـيل المطالب فاستـأنـوا(١)

وما زهده فى الدنيا ولا اعتزاله الشهرة وإيثاره الصمت إلا لزومه- على سنة أبى العلاء- ما رأى أنه يلزم من ربقة الحياء وألا يقرن بمن ذاع صيتهم ممن هم كما وصفهم فى كتابه عن الرجولة، وقال فيهم: "الذين لا يستحون يتصدرون المجالس والذين يتوقحون يسيطرون

عليها ويضحك الناس لهم تشجيعًا، وكأن الحياء ضعف كلما قل تأثيره في النفس كان الإنسان قويًا"(١١) وعن دورهم في إفساد العقول: كان الناس يفتحون المدن بالقوة، فصاروا يفتحونها ويفتحون النفوس والأفكار بتسميم عقائدهم بالدعاية(١٢)، ولا نراه يبلغ أقصى درجات الحماسة والانفعال، كما نراه حيث يقول: إن متاعب الإنسانية ليست هي المتاعب التي يسببها المجرم الساذج الذي يقتنصه القانون بسهولة أو بصعوبة، بل هي المتاعب التي يسببها المجرم الذكي المهذب اللبق واسع الإدراك والخيال ..، وهو سبب متاعب الأمة وسبب انهيار الأخلاق فيها ..، وهو الذي يتصدر المجالس ويقود الأفكار ويسحر العيون ويخدر النفوس وينفق المال سخيا ويشترك في الأندية والجمعيات ويساهم في وضع القوانين ويكتب في الصحف وينظم الشعر ويعظ ويتولى تربية الناشئين ولا يترك وراءه دائما إلا آثار الجد والرصانة والسلوك الموزون والسمعة الطيبة(١٣).

وهكذا نستطيع أن نفهم لماذا كان رد فعله عنيفا تجاه ذيوع الصيت والشهرة وأن يعرفه الناس، لقد أراد أن ينأى بنفسه عن هذا كله وألا يذكر حيث يذكر هؤلاء.

ولم يكن شحاتة بدعا في هذا السلوك فكثير غيره زهدوا هذا الزهد ونأوا هذا المنأى، وحافظ الشيرازي هو الذي كان يقول: كلما ثارت دوامة الغبار في الخارج فلوثت جميع الوجوه، رجعت إلى بيتي وأغلقت عليّ بابي، وحمزة يقول: إذا ذهبت أقيس الرجل بصداه في جيله، فإنما كنت أقيسه بأفشل المقاييس وأكثرها خداعا، لأني ناظر إلى السعة الظاهرة، لا إلى العمق المتخيل(١٤).

ومهما يكن من أمر فإن حمزة شحاتة سعت إليه الشهرة بالرغم من ذلك كله ولم يسع هو إليها، إذ يقول: لست مسئولا عن هذه الشهرة الزائفة التى ظللت أقاومها منذ بدأت تلتف حول عنقى(١٥)، والغزالى هو الذى تحدث عن فضيلة الخمول وجعل طلب الشهرة أمرا مذموما، ولكنه لم يدع مع ذلك إلى التجرد من طلب المكارم التى توجب ذيوع الشهرة وبعد الصيت، وإلا فليس ثمة شهرة تزيد على شهرة الأنبياء والخلفاء الراشدين وأئمة العلماء، يقول: المذموم طلب الشهرة، فأما وجودها من جهة الله - سبحانه- من غير تكلف من العبد فليس بمذموم، وهى فتنة على الضعفاء دون الأقوياء، وهم كالغريق الضعيف إذا كان معه جماعة من الغرقى، فالأولى به ألا يعرفه أحد منهم، فإنهم يتعلقون به فيضعف عنهم فيهلك معهم، وأما القوى فالأولى أن يعرفه الغرقى ليتعلقوا به فينجيهم ويثاب على ذلك(١٦).

ولا يستطيع الباحث أن يتجاهل ما كتبه عبدالله الغذامى منذ سنين عن الأديب الراحل الكبير الأستاذ حمزة شحاتة، لقد أخذت فكرته التى جعلها عنوان كتابه "الخطيئة والتكفير" تفصح عن نفسها شيئًا فشيئًا وأنا أكتب هذا الفصل، كلما انطوى منه أفق وبدا لى منه أفق آخر، لم أكن أقدر وقد عزمت على الكتابة فى مبحث الأخلاق عند حمزة شحاتة، وهو مبحث خاض فيه مفكرون وفلاسفة لا يسعهم الحصر، أن فكرة الخطيئة أو الشعور بالذنب هى فكرة أساسية هنا، وإذن فلا مناص من أن يلتقى عقل حمزة وخلقه معًا، وهو القائل: "كانت الوحدة بين عقلى وخلقى تملى علىّ منهجا معينًا من السلوك

يشبه قيداً لا يلين"(١٧)، وإذن فالكتابة عن شخصه وتفكيره شيء واحد،

ولم يكن عبدالله الغذامي يدرى- وهو يخرج حمزة شحاتة من الجنة التى سكنها أبوه الأول آدم ليعانى الشقاء- أنه يسلك سلوك من سبقوه من فلاسفة عالم المثال فى إخراج الشعراء من مدنهم التى حددوها لأهلها الصالحين، وكأن النية كانت مبيتة فى مكان ما من عقل صاحب كتاب الخطيئة والتكفير ووعيه، حتى أتيح لها أن تظهر على نحو صريح فى كتابه "النقد الثقافى" بعد نحو عشرين عاماً، لم يكن الشعر جريرة حمزة يومئذ، بل كانت جريرته أنه وارث أبيه آدم ونموذجه الذى انطوى على الوقوع تحت الإغراء وعصيان الأمر حين أكل من الشجرة المحرمة. وزث شحاتة هذا النموذج من القدم، وصار هو ابن آدم الجديد، حاملا خطيئة أبيه القديم، وظل ذلك مخزونًا فى داخل نفسه فى (اللا شعور الجمعى)، وتحت ضغطه كان حمزة شحاتة يكتب أدبه مستمداً مادته الإبداعية بالحدس، ومسقطًا على رموزه صور حالاته اليومية، فى مأساته الخاصة .، ويتم ذلك كله دون وعى من الشاعر(١٨).

ولم نكن ندرى نحن أن هذه الشجرة المحرمة ستكون الشعر مرة أخرى، حتى قرأنا ذلك فى النقد الثقافى فى غير مواربة: "..، الشعر أحد مصادر الخلل النسقى فى تكوين الذات وفى عيوب الشخصية الثقافية، ولنتصور الصور الثقافية الآتية: أ- شخصية الشحاذ البليغ (الشاعر المداح)، ب- شخصية المنافق المثقف (الشاعر المداح أيضاً)، جـ- شخصية الطاغية (الأنا الفحولية)، د- شخصية الشرير

المرعب الذى عداوته بئس المقتنى (الشاعر الهجاء)،(١٩)، هذه هى الصيحة الأفلاطونية القديمة وقد أطلعتها مثالية الغذامى من منافذ جديدة: كان أفلاطون يحمل على الشعر من جهات ثلاث: أولاً: من الناحية التربوية، وثانيًا : من ناحية أسلوبه فى التنوع والكثرة، وثالثًا: من جهة محاكاته لعالم المثل، أو من جهة أنه لا يحاكيه، وإنما يحاكى عالم الواقع الذى هو محاكاة له (٢٠).

وفكرة الخطيئة من الأفكار الشائعة فى الثقافة المسيحية، وهى من الأفكار الأساسية فيها أيضًا، ولم يستعملها الغذامى بهذا اللفظ من عنده، بل كان حمزة شحاتة نفسه هو الذى لفت الانتباه إليها حين قال: لم أكن راضيا قط عن أثر من آثارى الأدبية بعد تأمله ولذلك لم أفكر فى جمع هذه الآثار، ولاشك أن قدرتى لا تجارى شعورى بالكمال أو بما يدنينى منه، إننى أشعر باختناق واشمئزاز من خير ما يتقبله الناس من إنتاجى، لأنى أحس بدقة متناهية كل جوانب النقص فيه، مهما خفيت، وعبثا أحاول التخلص من سيطرة شخصية الناقد على اتجاه ما أنتج، إنها ظاهرة قد تفسر بضعف الثقة فى الذات، أو بأنها أثر للشعور بالخطيئة، إننى على استعداد لتقبل كل تفسير مهما كان قاسيا، ولن أدافع عن نفسى أو أبرره(٢١)، وهنا نتوقف عند عدة أمور تجتمع جميعًا حول معنى واحد، فالشعور بالخطيئة، وتعريض النفس لقسوة الآخرين دون إشفاق عليها أو رغبة فى حمايتها والتخلى عن الدفاع عنها، بل السخط عليها الذى يظهر فى السخط عما يصدر عن صاحبها من آثار أدبية، والشعور بالرغبة فى الكمال الذى هو فى حقيقة الأمر

طلب لما يعجزها ومعلم ينصب لها لتظل تلهث وراءه في عناء، وسيطرة شخصية الناقد التي لا يكون المعنى منها إلا طلبا جديدا للهجوم على النفس وشن الغارة عليها، كل أولئك مما قد يغري بأن نستدعي إلى المشهد كلام فرويد عن الأنا العليا.superego وقد يروقنا كلام فرويد حين نرى انطباقه على الحالة التي بين أيدينا، وهي حالة حمزة شحاتة الذي أمعن في عقاب نفسه على ما أشار الغذامي في الخطيئة والتفكير، يقول فرويد كلما سيطر على امرئ حب الفضيلة رأيته صارما في سلوكه قليل الثقة فيما يفعل، حتى ينتهي الأمر إلى أن نرى أهل الورع أكثر الناس تأنيبا لأنفسهم ودمغا لها بالخطيئة، إلى أن يقول: إن الإحباطات أو ما يمنى به صاحب السلوك الورع من سوء حظ يقوي وازع الضمير فيه، فالملاحظ أنه كلما طابت الحياة للمرء وسارت أموره سيرا حسنا، مال ضميره إلى التساهل وترك نفسه على هواها، حتى إذا لاحقته الكوارث أقر بالخطيئة على نفسه وزادت مطالب الضمير فيه وألزم نفسه بألوان التقشف وعاقبها بصنوف من العقوبات تكفيرا عن الذنب وتعبيراً عن التوبة(٢٢).

فكرة الخطيئة إذن، أو الشعور بالذنب، هي فكرة ملهمة التقطها الغذامي الذي كان يضرب في عمق التحليل النفسي دون أن يرجع إلى فرويد، وإن كان قد استطاع أن يضع نموذجًا أوليا مناظرا للنموذج الذي عول عليه فرويد في كتابه عن الطوطم والتابو، حين أرجع المبدأ الأخلاقي، لا إلى آدم الأب الأول للبشر، ولكن إلى الأب الأول للقبيلة الأولية الذي قتله أبناؤه ليتقسموا نساء القبيلة من بعده:

شعر الأبناء عندئذ بالذنب، وتلك هى البداية الأولى التى تشكلت منها- فى زعم فرويد- الأخلاق الإنسانية(٢٣).

إن الأنا العليا هذه الطاقة من الذات التى تتجه إلى ملاحظة النفس وانتقادها والهجوم عليها، تهيئ متنفسا للدوافع العدوانية نفسها عند المرء، ولكنها- هنا- تتجه إلى الداخل، إلى الذات(٢٤)، الأنا العليا إذن قد تكون أداة فى يد ما يسميه فرويد "الهو "Id، وهى منطقة الغرائز- أى الشهوة والميول البدائية فى القتل والتدمير عند الإنسان، وهنا نراها شديدة العدوانية تجاه "الأنا" فتشعرها النقص والفساد، بل قد تدفع المرء إلى إلحاق الأذى البدنى بنفسه(٢٥).

الأنا العليا هى ذلك الجزء من الشخصية الذى يتصل بالجانب الأخلاقى، وشِقّاها معا الضمير والمثل العليا، أما الضمير فيرتبط بالنواهى التى تقف فى وجه الغرائز التى تبحث عن متنفس مباشر لها فى سلوك طائش ينزع إلى التدمير أو فى تحقيق رغبة غريزية تتصل بالشهوة، أو قد تبحث عن متنفس غير مباشر تتكفل به "الأنا" التى تعمل على تحقيق الرغبات بصورة مقبولة من المجتمع، الضمير يعترض كلا من "الهو" و "الأنا" معا ويحاول صرف "الأنا" عن تحصيل اللذة من جهة وعن التعامل مع الواقع- الذى هو وظيفة الأنا- من جهة أخرى، عمل الضمير يختلف عن عمل "الأنا" فى أن هذه تسعى إلى تأجيل رغبة "الهو" حتى تتخذ التدابير اللازمة لإشباع الغريزة دون الاصطدام بمعايير المجتمع، على حين يعمل الضمير على القضاء نهائياً على التفكير فى إشباع اللذة، الضمير

يقول للغرائز "لا"، أما الأنا فتقول: "لننتظر"(٢٦)، والشق الثانى من الأنا العليا، وهو المثل الأخلاقية التى يتشربها الأبناء من آبائهم، تعمل بلا توان من أجل تحصيل الكمال، والمثل العليا تتصل بما يجب فعله، كالنظافة والنظام، والفضائل المختلفة، وعندما تتوحد الأنا بالمبادئ الأخلاقية تنتابها مشاعر الزهو والفخار، كنوع من المكافأة أو الثواب، وعندما تتوحد بنقائصها تنتابها مشاعر الخزى والعار أو الشعور بالذنب، الشعور بالفخر ثواب معنوى والشعور بالذنب عقاب معنوى كذلك يرجعان - فى رأى فرويد - إلى ما فى حياة الطفل الأولى من رضا الوالدين أو سخطهما، باعتبارهما- أعنى الرضا والسخط- مثالين على الثواب والعقاب(٢٧).

وفى ضوء هذه الأفكار يمكن لقائل أن يقول إن حمزة شحاتة يمعن إمعانًا آخر فى عقاب الذات بحرمانها من المكافأة التى تأتيها من قبل إرضاء الأنا العليا أو قيم الفضيلة التى ألزم نفسه بها، فنحن لا نكاد نرى أثرًا فى كتاباته إلا لكبت هذا الشعور بالزهو، وكأنه ذنب آخر يجب التبرؤ منه كذلك بعقاب النفس.

وللفيلسوف الألمانى نيتشه فى مسألة الشعور بالإثم وتبكيت الضمير مبحث طويل فى كتابه عن أصل الأخلاق لا يختلف فى جوهره عما ذكره فرويد، وربما استنبط فرويد كلامه منه، حيث رأى أن الغرائز- هنا- تتجه إلى الداخل بدل انفجارها فى الخارج، وهو ما نجم عنه لدى البشر ما سمى "بالنفس"، وقد كان ذلك بتأثير التحول الذى حدث فى تاريخ الإنسان وكان أكثر التحولات التى خضع لها جذرية، ذلك التحول وقع عندما وجد نفسه مكبلا تمامًا

بأغلال المجتمع، وحالته هنا حالة الحيوانات المائية التى تضطر إلى التكيف مع حياة اليابسة: "أنصاف الحيوانات هذه- يقصد البشر - التى طالما اعتادت على الحياة الهمجية، على الحرب وعلى التجوال المتشرد والمغامرة تجد غرائزها فجأة وقد انحطت قيمتها وغدت عديمة النفع"، إنها تكره إكراها على المشى على قدميها، على أن تحمل نفسها بنفسها بعد أن كانت المياه تحملها، عبء هائل تنوء به وهى تشعر بعجزها عن أداء أبسط الوظائف.

وفى هذا العالم الجديد المجهول لم تعد تملك وسائل إرشادها السابقة- تلك الغرائز المنظمة المعصومة عن الخطأ بفضل لا وعيها، لقد أصبحت مقتصرة على التفكير والاستنتاج والقيام بحسابات وربط الأسباب بالنتائج، أصبحت مقتصرة على الوعى- أضعف عضو من أعضائها، أضف إلى ذلك أن الغرائز القديمة لم تتخل عن متطلباتها دفعة واحدة، بل كان من الصعب وغالبا من المستحيل تلبيتها، فكان عليها على وجه الإجمال أن تبحث عن تلبيات جديدة مستترة، فجميع الغرائز التى لا مجال لتصريفها أو التى حالت قوة قمعية دون انفجارها فى الخارج تنقلب إلى الداخل .، إن الإنسان الذى يدفعه إفتقاد الأعداء الخارجيين إلى اضطهاد النفس والتآكل - إلى تحقير الذات هو الذى يصبح مستنبط "الضمير المتعب"(٢٨).

ولكن هل يجب أن يكون آخر المطاف هذه الأفكار؟ هل يجب أن نقتنع أن هذه الأفكار هى الكشف السحرى عن نفسية حمزة شحاتة؟ إن الأخلاق- كما كان يراها حمزة - هى آخر الأمر رجل: الرجولة عماد الخلق الفاضل، هذه رؤية تورث النفس حماسة ودفئا

يبعثان على الأمل واندفاعة الطاقة، وهذا هو الفرق بين كلام وآخر ورؤية وسواها، بين رؤية هذا شأنها وأخرى لأصحاب التحليل النفسى تورث الانقباض وكلال النفس واليأس من جدوى ما نصنع، الفرق فرق همة وانبعاث نفس: لا يرجع الفرق إلى شىء من دقة بحث أو عمقه أو اتساع معلومات صاحبه وقدراته على الاستنباط والإغراب الذكى المدهش فى وضع المنظومات الفكرية.

ولكن لنمض فى جولة أخرى مع أفكار النقد الثقافى، ولنقل مرة أخرى إن حمزة شحاتة قد تحوَّل كذلك - برصانته بوصفه راعيا للأخلاق تلك الرصانة التى شن عليها صاحب كتاب أصل الأخلاق، الهجوم - نقول تحول حمزة إلى قوة قمعية أيضا تمارس عملها على المرأة، كما مارست هذه القوة عملها عليه هو نفسه، المرأة فى الجملة العظمى من شعره موصوفة بالكذب والرياء ونقض العهود - تلك العقود الاجتماعية المؤسّسة للأخلاق على ما رأى نيتشه الذى أرجع أصل الأخلاق إلى فكرة البيع والشراء والدائن والمدين: "بوسعنا أن نقول إنه حيث يوجد فى أى بقعة من الأرض شىء من الوقار، من الرصانة، من الألوان القاتمة، يظل هناك شىء من الهلع الذى كان يتحكم أينما كان فى الماضى فى المعاملات والالتزامات والوعود: إن الماضى البعيد المظلم الفظيع يحركنا ويتأجج فى دواخلنا عندما نصبح رصينين"(٢٩).

المفهوم الأخلاقى الأساسى، وهو الخطيئة، كما يقول نيتشه، يستمد أصله من فكرة الدَين، فلم يكن العقاب - إذا نحن تتبعنا نشأة الأخلاق - ضرورة مترتبة على الذنب، بل على الغضب الذى

ينبعث عن ضرر ما سببه شخص ما لغيره، وكل ضرر لا بد من التعويض عنه بضرر مقابل أو ألم يعانيه مسبب الضرر، الضرر دين يتم استرداه بما يكافئه من الألم، هذا قانون ترجع قوته إلى قوة العلاقات التعاقدية بين الدائن والمدين، وقد كان بوسع الدائن- فيما مضى- أن يمتهن جسد المدين أو يقتطع منه جزءا يراه متناسبا مع أهمية الدين، ولذلك اقترن الذنب بالشقاء، يقول نيتشه: "الشعور بالواجب استمد أصوله من العلاقات بين المشترى والبائع، بين الدائن والمدين وهى أشد العلاقات بدائية، ولم توجد درجة من الحضارة إلا لوحظ فيها شيء ينتمى إلى طبيعة هذه العلاقات"(٣٠).

إن الذى يعنينا من ذلك كله أن العلاقة بالمرأة معرضة دائما لذلك التوتر القائم بين الدائن والمدين، ففكرة الوفاء التى هى عقد لازم بينهما مرتبطة بفكرة الحماية التى يبسطها الطرف الأقوى على الآخر، الحماية التى تبسطها الجماعة على الفرد مقابل انضوائه تحت لوائها، علاقات الجماعة مع أعضائها هى عموما علاقات الدائن بالمدين فهى توفر له الحماية وتقيه الشرور التى يتعرض لها بسبب أعمال عدوانية ضده يظل الغريب عرضة لها: المذنب هنا يخون العهد فلا يقوم برد ما أخذ، وكل ذنب له كان يمكن التكفير عنه إلا أن يخرج على الجماعة ويقاطعها، فحينئذ يعامل معاملة العدو الأجنبى (٣١)، هذا حال المرأة التى تعلن الفراق أبدا، القطيعة يتوجسها شاعرنا دائمًا كلما جاء ذكر المرأة حتى وهو معها:

سعاد هذا موعد اللقاء قد دنا

وقبل أن أراك فى أرجوحة القمر

تسمر الخيال قلقا من رهبة الوداع
سماد لو كان لقاء ليس بعده وداع
وليس بعده فراق
أخاف لحظة الوداع أن تكون لحظة الفراق(٣٢)

وحتى حين تعود إليه المرأة تعود غريبة يتلقاها غريب، لا تكفر الدموع عن خيانة الفراق والهجر:

عدت كالطارق الغريب تلقاه- على غير ما يريد- غريب
أمسك الخائن المشبّع باللعنة عيناك رمزه المثقوب
فابك ما شئت لن يطهرك الدمع ولو أنه دم ولهيب(٣٣)

هل كان حمزة شحاتة يطلب من المرأة أن تكون مولهة مثله بالقيم العليا للجماعة، لعل ذلك ما يمكن أن يشى به بيته الشعرى من قصيدة "غادة بولاق":

هل أنت بالمثل العليا مولهة ... رايتِ واقعها زيفًا فنساك(٣٤)

الأخلاق- كما قدمنا- هى آخر الأمر كما يراها حمزة شحاتة رجل، لم يكن شحاتة أول من قال بذلك فى الثقافة العربية، سبقه من شعراء الأخلاق زهير بن أبى سلمى الذى جعل الوفاء رجلا حين قال:

وما أدرى وسوف إخال أدرى ... أقوم آل حصن أم نساء

كان كلامه عن الوفاء- تلك العلامة التى يعرف بها الرجل، كان حمزة مسبوقا بالتفكير العربى القديم فى القصة التى تقول إن رجلا يقال له الوفاء بن زهير رأى فى منامه أنه "حاض"، وهذا معناه أنه عرض له ما يعرض للمرأة دون الرجل، وقال له معبر الرؤيا حين

عرضها عليه: غدرت أو غدر أحد من أهلك، فهل نفهم هذه الرجولة على أنها تهميش الأنثى لصالح الذكر، أم تهميش الضعف لصالح القوة، والرجولة قوة كما يقول حمزة، وهى حينئذ قوة النفس وقوة الاحتمال، والضعف ضعف النفس وضعف الاحتمال .

وهنا نأتى إلى الشق الثانى من مبحثنا فى حمزة شحاتة، وهو كلامه فى الأخلاق، يعنى البحث فى عقله، بعد أن تكلمنا فى خلقه، إن فهم حمزة شحاتة الإنسان لا يكتمل إلا إذا التمسنا هذا الفهم فيما كتبه عن الأخلاق التى جعل عمادها الرجولة.

والنظرية الأخلاقية هى ذلك الفرع من الفلسفة الذى يعنى بدراسة السلوك الإنسانى من حيث هو صواب أو خطأ، أو بعبارة أخرى يدرس المبادئ الأخلاقية للمجتمعات الإنسانية والمعايير التى ينطوى عليها السلوك فى كل منها، ولذلك يتنوع تنوع هذه المجتمعات، وقد ذهب السوفسطائيون قديمًا إلى أنه لا توجد ثمة معايير مطلقة فى الحكم الأخلاقى، وإنما هى كلها مسائل نسبية، وذهب أفلاطون - فى مقام الرد عليهم - إلى أن مثال الخير له وجود مطلق يظهر فى أمثلة متحققة فى الواقع، واختلف عنه أرسطو بأن المثال لا وجود له إلا فيما يتحقق فيه من تلك الأمثلة(٣٥)، غير أن ذلك كله لا ينفى أن الواقع الأخلاقى للمجتمعات قد يكون وهو الأعم الأغلب - منافيا للمثل العليا لها سواء كانت هذه المثل العليا تختلف بناء على ثقافة كل مجتمع، أم كان لها طابع إنسانى عام يحكم به العقل وحده دون الثقافة التى تختلف من زمن لزمن ومن أرض لأرض، وكلام أصحاب التحليل النفسى هنا أن "الأنا العليا" ليست انعكاسًا لسلوك الأبوين

ولكن للأنا العليا عندهما، قد يقول الأب شيئًا ويتصرف بخلافه، لكن ما يشكل المعايير الأخلاقية للطفل إنما هو ما يقوله الأب ويعززه الثواب والعقاب، فالأنا العليا بمثابة العربة التى يحمل عليها الموروث الثقافى من جيل لجيل(٣٦).

وتربية الخلق عند حمزة ينشأ عنها ما يسميه "العقد العصبية"، وهى تشكل ردود أفعال المرء ومواقفه تجاه ما يصادفه ويعترض حياته مما يتطلب الفعل أو رد الفعل، وهذا ما يجعل بحثه داخلا فى صميم الدرس الثقافى، بل يمكننا أن نعيد تعريف الثقافة على أنها ذلك المركب الذى يتألف من مجموع العقد العصبية التى تنشأ عند الفرد، إذ هى التى تحكم سلوكه وتوجهاته وتلازمه فيما يأتى أو يدع من أفعال، العقد العصبية ترتبط بالتربية ارتباطًا وثيقًا- ترتبط بما يرى الفرد من مظاهر السلوك، فالأخلاق إنما ترجع إلى تربية البيت الأولى وتربية الزقاق الأولى إذا استحالتا إلى مشاعر وعقد عصبية(٣٧)، والتربية السيئة كالتربية الحسنة، فيما ينشأ عنها من عقد عصبية تشكل سلوك الأفراد، فالمدرسة- كما يقول حمزة- تلقن الطفل الفضائل لكنه لا يرى أثرها على أستاذه، بل يراه يكذب ويخاف ويراه بخيلا ضيق الصدر لا يرحم ولا يعف إلا فى الظاهر(٣٨)، فينشأ على سلوك مربيه يدعو إلى الفضائل ولا يعمل بها، هنا تنشأ العقد العصبية الخطرة كضعف الحياء.

وقد بنى حمزة شحاتة فكرته عن الأخلاق على ما قرأه من فلسفات وأفكار، يأتى كثير منها فى جملة المذهب التطورى القائل بتدرج الإنسان فى مراحل تاريخه المختلفة، ورأى أن العلاقة بين

الأطوار الاجتماعية الأولى والبحث فى الأخلاق من أوثق العلاقات وألزمها لباحث يريد أن يحدد الأخلاق، وإن كان الأمر يكتنفه صعوبات جمة(٣٩).

لقد أكد على عنصر القوة فى كلامه على نشأة الفضائل، ولكنها- هنا فى هذه المرحلة الأولى- القوة البدنية التى يمثلها الرجل، يقول: "فى الطور البدائى من الحياة تكون القوة العارية مبدأ الإنسان وقانونه وتكون الرجولة رمز هذه القوة لأن للأنوثة فيه حدها الذى لا تتعداه ..، فالرجولة فى هذا الطور شىء يتعلق بقوة الجسد، لا بقوى النفس ووشائج أطوارها الباطنة"(٤٠).

وهو بهذا يشير إلى أصل راسخ فى نفوس البشر نحو تقديس القوة راجع إلى طور بدائى قديم، لأنها كانت مصدر الإعجاب والتقديس فى الرجل، ثم: "انشطر تقديس القوة إلى شطرين، تحول أحدهما إلى قوة ذات سجايا نافعة لجماعة الضعفاء فاتسع مجال التطور والظهور والتأثير لأنه قوة نبيلة معقولة، والآخر قوة لا تخرج من حدود ذاتها الضيقة"(٤١).

لكن الغلبة النهائية فى أمر الفضائل لقوة النفس، لا قوة البدن، فنحن لا نعجب بفضيلة إلا وفى أطوائها دلالة على قهر النفس وكبح غرائزها، اعترافا بقيمة ما يصعب اكتسابه، فلولا المشقة لساد الناس كلهم(٤٢).

إن القوة الجسدية التى كانت منشأ الفضائل فى الطور الأول من تاريخ الأخلاق تؤول فى الطور النهائى إلى القوة النفسية، وفى كلتا الحالتين نحن نستعمل كلمة واحدة للدلالة عليهما مما قد يوقع فى

خلط لا يمكن تجنبه إذا تعلقنا بما فى كلمة "الرجولة" من دلالة مادية لا معنوية.

ويرى حمزة شحاتة أن الرجولة تتجلى فى أمثلتها من دعاة الإنسانية وصناعها- أولئك الفقراء والضعفاء المشردين الذين تتنكر لهم الحياة حتى ما تبض بقطرة ويتنكر لهم الناس حتى ما يعرفون الرحمة، إن الحياة لا تحابيهم بالنجاح الترابى إلا نادرا فهل هذه الصفات جميعًا لا تنطق بحمزة شحاتة نفسه، ربما تعجبنا لأن الرجل كان دون الثلاثين حين ألقى محاضرته التى ساق فيها هذه الأفكار، أعنى أيام العنفوان وإقبال الحياة والشباب والمعارك الأدبية، ولكنه كان يحمل فى عمق كيانه مصيره الذى انطوى على قهر النفس والقوة التى لا تنهزم لإغراء ولا تنحنى لسلطان.

إن الرجولة التى ضرب لها حمزة مثلا بقول النبى «صلى الله عليه وسلم»: "يا عم، لو وضعوا الشمس فى يمينى والقمر فى يسارى على أن أترك هذا الأمر ما فعلت حتى يظهره الله أو أهلك دونه"، هى غاية الفضائل إذ تتجاوز بواعثها من الطمع فى المثوبة أو الخشية من عقوبة، ذلك أن الفضائل - كما ينتهى هو فى تحليله - إنما تنتسب إلى أنانية الإنسان وشعوره الخفى بالمصلحة(٤٣)بم فهى أنانية مهذبة مقابل الرذائل التى هى أنانية عارية.

ويؤخذ من ذلك أن الفضائل ليست متمكنة فى الطبع الإنسانى، وإنما هى تحصيل واكتساب يتحرك من بواعث وغايات، ولذلك هى متغيرة على الدوام متوقفة على ملابسات الزمان والمكان، وليس كذلك الرجولة التى هى طبع ثابت ونظرة مركوزة، فالفاضل يقود نفسه أو

يقسرها على غير طبيعته، أما الرجل فتقوده نفسه وتقسره ويقوده طبعه القوى وفطرته العارمة وإيمانه الصارم(٤٤).

وقد كتب لسنج - من قبل - عن تربية الجنس البشرى، وكان أساس فكرته أن التربية التى ينهض بها الوحى بالنسبة للجنس البشرى، وهو يمضى فى مراحل تطوره المختلفة، يمكن مناظرتها بالتربية على مستوى الفرد الواحد، فالوعى الإنسانى يتدرج فى معارفه تدرج الطفل فى مراحل حياته، وكما تقتضى التربية نظاما قائما على تنمية القدرات الإنسانية، لأن الإنسان لا يستطيع أن يتعلم جميع الأشياء مرة واحدة، كذلك الوحى يعطى البشرية - على مدار تاريخها- بمقدار ويتدرج فى التجربة، فينتقل من مخاطبة شعب مغرق فى المادية والغلظة إلى مخاطبة شعب تصوراته أرحب آفاقا وأكثر نبلا وأقرب إلى الصواب(٤٥).

وإذا كان التقابل الذى يراه لسنج - على كثرة ما فى كلامه من خلط وتجديف - بين اليهودية والمسيحية تقابلا بين المادية والروحانية، فإنه لم يجاف الصواب حين رأى الطريق الذى يتقدم فيه الجنس البشرى نحو الكمال، هو نفسه الذى يجب أن يسلكه عاجلاً أو آجلاً كل فرد على حدة، وحين يقول: "سيأتى يقينا هذا العصر - عصر الاكتمال الذى لا يحتاج الإنسان فيه أن يطلب من المستقبل دافعا لسلوكه - حينئذ يفعل الخير لأنه خير، لا لأجل الجزاءات التى فرضت قبل ذلك"(٤٦).

وحمزة من القائلين بوحدة الفضائل فهى ترتد جميعًا عنده إلى الحياء الذى يضمن لها جميعًا سلامتها من شبهة الأنانية، يقول:

للفضائل فى رأينا جمّاع هو الحياء والرحمة والعدالة، وقوام هذا الجمّاع الحياء، إن كل صفة فاضلة مردها إحدى ثلاث صفات من جمّاع الفضائل أولا ومردها الحياء أخيراً.

والصلة هنا ليست صلة الجزء بكله، لكنها صلة الفكر المحس والوجدان الشاعر والضمير المبصر(٤٧)، فهو كالغزالى وغيره من المنظرين للأخلاق، كسقراط أو أفلاطون، كان سقراط يجمع الفضائل كلها فى العلم، فالفضيلة عنده واحدة(٤٨)، ونجد الفكرة نفسها عند أفلاطون الذى رأى أنه مهما اختلفت الفضائل فهى ليست إلا أسماء لفضيلة واحدة(٤٩)، والفضائل الأساسية أربعة، وهى العفة والشجاعة والحكمة والعدالة، وهذا راجع إلى أن النفس تنقسم عنده إلى ثلاث قوى: القوة الشهوية والقوة الغضبية والقوة العاقلة، ولأن القوة الشهوية ينبغى أن تكون فى خدمة القوة العاقلة وأن تستعين بالقوة الغضبية من أجل أن تحكم نفسها، كانت الفضيلة التى تحتاجها هى العفة أو ضبط النفس، كذلك فالقوة الغضبية فضيلتها الشجاعة لخدمة أغراض القوة العاقلة وتنفيذ أوامرها، ثم القوة العليا، وهى العاقلة التى وظيفتها أن تحكم وأن تميز الخير والشر فضيلتها الحكمة، أما الفضيلة التى تحقق الانسجام بين هذه الفضائل الثلاثة، فهى العدالة(٥٠)، ولم يخرج الغزالى عما قال به أفلاطون حين ذكر أمهات الفضائل(٥١)، على أن هذه الفضائل كانت قد استقرت فى الثقافة العربية قبل الغزالى بزمن بعيد، وقد ذكر قدامة بن جعفر الفضائل النفسية فجعلها العقل والعفة والعدل والشجاعة(٥٢)، فلم يخرج عما ذكره أفلاطون والغزالى فيما بعد.

ويعرّف حمزة الحياء على أنه صفة طبيعية مظهرها الترفع الأدبى المتطرف عن الاستجابة لرغائب النفس إذا شعرت بأن فى هذه الاستجابة ما يشينها، ولو كان مباحًا يأتيه الناس(٥٣)، وإذن فالحياء هو القوة التى تقابل الشهوات وتعترض طريقها، وهى كذلك تساوى العفة فى عرف الفلاسفة المثاليين أو ضبط النفس.

والحياء والرجولة عند حمزة صنوان، فالحياء كالرجولة قوة ولكن على صاحبها، إنها القوة التى تمنعه استعمال القوة جورا واعتداءً، والحياة الصارمة التى فرضها حمزة شحاتة على نفسه انقيادا لحكم الفضيلة عليها، تستمد من الحياء أساساً.

وكان أفلاطون يقول: عدم ارتكاب الظلم مهما جر على الإنسان من ألم هو الخير الدائم، ومن أجل ذلك فخير للإنسان أن يتحمل الظلم من أن يفعله (٥٤)، ولذلك كان الحياء خلق الإسلام، وقد قال النبى صلى الله عليه وسلم: لكل دين خلق، وخلق الإسلام الحياء، وكذلك: الحياء والإيمان مقرونان فإذا سلب أحدهما تبعه الآخر.

وإذا كان الضمير إنما ينهض على الحياء، وهو أساس الخلق الإسلامى الحق، فإن تقويض هذا الأساس ما انفك يتخذ أشكالاً مختلفة، حتى قال بعضهم ممن يوسمون بأهل الفكر إنه عيب فى الرجل وكمال للأنثى.

يقول الأستاذ حمزة شحاتة: لا توجد بين الفضائل فضيلة تعرضت لما تعرض له الحياء من الامتحان بسوء النظرة وقصرها، أقصى ما يبلغه من التقدير أن يدعى شعورا بالنقص أو فرَقا من الشماتة والتقصير فى الرجل، وأن يعتبر ضابط العفة وصمام الأمن

فى أخلاق المرأة ودوافعها الطبيعية، حتى بلغ سوء النظرة إليه أن يعتبره بعض الأساتذة المعدودين من المفكرين فى مصر كمالا للأنثى وعيبا للرجل، وأول ما ينزل إليه أن يعد دليلاً على ضعف الجهاز العصبى، أما آخر ما ينزل إليه، فأن يعتبر أول خطوات البله والعته وفتور الحيوية حتى يختلط بالجبن والخور وقصر الفكر وفقدان الثقة بالنفس، هذا فضلا عن التربية السيئة التى تشكل عقداً عصبية خطرة لدى الطفل فى حياته الأولى تلقى فى روعه أن الحياء لا يكون إلا ضعفًا، فهو يرى الذين لا يستحون يتصدرون المجالس والذين يتوقحون يسيطرون عليها .، إذن فالحياء ضعف كلما قل تأثيره فى النفس، كان الإنسان قويًا، وهذه عقدة عصبية خطرة.

لقد مضى حمزة وراء مثله الأعلى فى الرجولة التى هى الحياء حتى كان سبيله فى جميع ما أتى وما ترك: "كانت الوحدة بين عقلى وخلقى تملى علىّ منهجا معينا فى السلوك يشبه قيدا لا يلين ..، فأنا تحت وطأة هذا المنهج أوثر الهزيمة النظيفة على الانتصار القذر وتتقزز نفسى من النضال الحقير(٥٥)، ومرة أخرى يتحدث عن قوة المقاومة التى هى قوة الحياء، فيقول: لم أكن عالة على المجتمع، ألا يكفى هذا أن يجعلنى مواطنا أقاوم عوامل الانحطاط، إنه عمل سلبى يصلح أن يكون مثلاً من أمثلة ضبط النفس(٥٦).

ولا يعنى هذا أنه كان راضيًا عن حياته، لأنه إن كان نجح فى الاختبار الأول أو العمل السلبى بالخلوة التى يطلب مثلها الفيلسوف والاغتراب الذى يكون سلاح المفكر الواعى – بتعبير أدورنو – ضد تحجر الثقافة، فإن الظروف لم تهيئ له العودة إلى المجتمع ومعه

أسلحته الجديدة التى استمدها من عزلته ليكون له على مجتمعه التأثير الواجب، ربما لأن حالة المجتمعات العربية كانت قد انتهت إلى حال من تحجر الثقافة أيأس من الشفاء. يقول حمزة فى رفات عقل عن نفسه: كنت كالجندى الذى قضى أيامه ولياليه فى التدريب والاستعداد لمعركة لم يقدر له أن يخوضها(٥٧)، وهذا أبلغ دليل على أنه كان يشعر أن الاكتمال لا يكون إلا بتحقيق الشقين معًا الاستعداد للمعركة وخوضها، الاغتراب عن المجتمع ثم العودة إليه، وهذا هو الشقاء الحقيقى الذى عاناه.

يوسف صديق
الشاعر الفارس

أوجه الشبه بين شاعر الثورة العرابية محمود سامى البارودى وشاعر ثورة يوليو يوسف صديق كثيرة: كلاهما كان ضابطا فى الجيش، وكلاهما ولد لأسرة فيها غير واحد ممن عملوا بالجيش، كان والد البارودى من أمراء المدفعية، وكان والد يوسف كذلك ضابطا فى الجيش، ثم صار والد البارودى بعد ذلك مديراً لبربر ودنقلة فى عهد محمد على باشا والى مصر، كذلك كان يوسف حسن الأزهرى جد شاعرنا حاكما لإقليم كردفان غرب السودان، وعاش البارودى فى كنف بعض أهله بعد أن أسلمه موت أبيه إلى اليتم وهو فى السابعة من عمره، وهو ما حكمت به الأيام كذلك على شاعر ثورة يوليو الذى توفى أبوه اليوزباشى منصور صديق وابنه لم يكن تخطى بعد عامه الأول، فكفله خاله محمد توفيق على الذى كان ضابطا بالجيش، فهل كان من باب المصادفة كذلك أن جمع الشعر بينهما

قد يكون ذلك صحيحا بالنسبة لشاعرنا فى أول أمره، بالنظر إلى أنه نشأ فى رعاية خاله الذى كان شاعرا فاستمع إلى أشعاره وتشرب منه روح الشعر، لكننى أكاد أجزم أن البارودى كان حاضراً على الدوام فى خيال يوسف صديق وفى خاطره، وربما لاحظ هو نفسه هذا التشابه الشديد بينهما فى الظروف والملابسات الخارجية التى جاءت مصادفة، إضافة إلى اشتراكهما فى المشارب النفسية أيضا وشبوبهما على الثورة والتبرم بالظلم والاستبداد والنزوع الدائم إلى الحرية والإباء والانحياز إلى المواقف الوطنية الشجاعة، فاندفع إلى مصير يشبه مصير مثله الأعلى الذى سكن خياله، على ما أزعم، فكان هذا التوحد فى الشقاء الذى تمثل فى نفيه عن البلاد وسجنه وتظاهر صنوف المرض عليه، حتى مات عن خمسة وستين عاما (١٩١٠-١٩٧٥) هى نفس السن التى مات عنها البارودى (١٨٣٩-١٩٠٤) الذى كان قد نفى عن البلاد وتظاهرت عليه كذلك ألوان المرض، كلاهما أحب مصر، وكلاهما كانت مصر جديرة أن تبلغ به أسمى الرتب، وكلاهما كان يضمر لها أن تبلغ هذا المبلغ وأن تنزل هذه المنزلة؛ فالبارودى الذى يقول عن مصر:

وَتِلْكَ مِصْرُ الَّتِي أَفْنَى الْجِلَادُ بِهَا
لَفِيفَ أَسْلَافِكُمْ فِي الأَعْصُرِ الأُوَلِ
قوم أقروا عماد الحق وامتلكوا
أزمّة الخلق من حاف ومنتعل
فَبَادِرُوا الأَمْرَ قَبْلَ الْفَوْتِ، وانْتَزِعُوا
شِكَالَةَ الرَّيْثِ، فَالدُّنْيَا مَعَ الْعَجِلِ

جاء من بعده من يقول عن مصر فى إحدى قصائده:

يا مصر إنى ونار الشوق تفتك بى
على البعاد لأنى أرى أن حبك لى
إن الجلاء الذى تبغينه أرب
ينال بالسيف لا يرجى من الدول
أنا ابن أرض رواها النيل فى كرم
وفى وفاء كساها أجمل الحلل
فيها الجمال وفيها السحر من قدم
كم أوقعت فى شراك الحب من بطل
بشوشة فى وجوه الضيف تسعدهم
فيها الحياة وتبكى كل مرتحل

وتلك هى القصيدة التى أرى أن اتفاقها مع قصيدة البارودى وزنا وقافية لم يكن محض مصادفة، وإنما أراد صدِّيق أن يترسم بها خطا البارودى وأن يتمثل فيها قصيدته، وأرى أنها على المستوى الشعرى من أفضل ما كتب صديق، وهى تفيض عذوبة ورقة، فقد كتبها فى منفاه بسويسرا، وفيها يقول، وهو من أرق شعر الغزل:

حسناء "لوزان" ترعانى على الجبل
جاءت تداوى فكانت علة العلل
فى ثغرها من رحيق السحر بارقة
تكاد تقتلنى شوقا إلى القبل
"إيفون" إنى غريب فى دياركم
وللغريب نوال القصد والأمل

أنـا ابن أرض رواهـا الـنـيل فى كـرم

وفى وفـاء كـسـاهـا أجـمل الحـلل

لكن صديقًا يفاجئنا بأن إيفون المحبوبة التى يشتهى تقبيل ثغرها ويذوب لذلك حنانا، ما هى إلا مصر:

يـا أخت إنى شـهـيـد جـئت جـنـتـكم

هل فى الجـنـان يداوى الداء بـالـشـعل

لا تحـرمـيـنى رضـابـا فى عـذوبـتـه

شىء من الـنـيل فى طـيف من الأمل

يا مـصـر إنى ونـار الـشـوق تـفـتك بى

عـلـى الـبـعـاد لأدرى أن حـبك لى

والقصيدتان تحاكيان فى آخر الأمر قصيدة المتنبى:

أعْلى المَمالكِ ما يُبْنى على الأسَلِ

والطَّعْنُ عِنْدَ مُحِبّيهِنّ كالقُبَلِ

لقد قرأ صديق كثيرا من شعر البارودى، كما قرأ قدرا صالحا من غيره من الشعر، هيأه للمستوى الذى ظهر به فى قصائده، وهو حين يقول مثلا:

ما للوجوم علا الوجوه وشاعا   وتطيرت تلك القلوب شَعاعا

نجد قوله ينضح بالبيت القديم المعروف:

أقول لها وقد طارت شعاعاً   من الأبطال ويحك لن تراعى

وحين يقول فى لغة جميلة ساخرة تهزأ بالذين غدروا به من زملاء الكفاح فاعتقلوه وأودعوه السجن واعتقلوا زوجته:

تهيبت أن تلقى عدوا جمعتنا
على حربه ثم انثنيت تماطل
جزوما هلوما واستبحت دماءنا
وأعراضنا، أنا نريد نقاتل
وأظهرت بأسًا للنساء بخ بخ
أتيت بما لم تستطعه الأوائل

نراه يستدعى أبا العلاء فى بيته:

وإنى وإن كنت الأخير زمانه لآت بما لم تستطعه الأوائل

استدعاء جميلا مثيرا للسخرية والابتسام لهوان شأن خصمه، حين يجعل مجده يتلخص فى اعتقال النساء.

وإذا أردنا أن نتحدث عن يوسف صديق الإنسان، على نحو ما يظهر فى شعره، وجدنا مفتاح ذلك فى قوله:

إنا وهبنا للجهاد نفوسنا
لا نبتغى رتبا ولا أطماعا

فهذا هو يوسف صديق كما عرفه التاريخ وكما ذكره أصدقاؤه، أما مفتاح هذه الحقبة من الزمان التى أظلته هو وأبناء جيله فقوله:

يا مصر، عهد الله هذا بيننا
ألا نلين وأن نكون لك الفدا
إنا وعدناها إعادة مجدها
فلتشهد الدنيا، وموعدنا غدا

ثم إن غضبه على عبدالناصر وتحوله بعد ذلك إلى إبداء الحماسة له، يدل على أنه كان رجل مواقف يتبنى ما يظهره له عقله وتفكيره

من رؤى، كان يرى أن تنكر عبدالناصر فى الملابس المدنية ليلة الثورة إنما كان جبنا منه وهروباً، فقال يخاطبه:

لقد كنت يوم الوغى هاربا
تخاف الظنون وتخشى العيون
وقد كنت مختفيا فى ثياب
تباعد عنك مثار الظنون
ولما وقعت وعبد الحكيم
بأسر رجالى وما يعلمون
فأنقذت روحيكما من هلاك
ورحت بنفسى ألاقى المنون

ولكننا نذكر- فى هذا السياق - هذه القصة التى كانت بين بعض خلفاء بنى أمية والشاعر الذى عاش فى تلك الحقبة، وهو كثيّر، حين غضب عليه الخليفة الأموى لأنه مدحه فذكر أنه يواجه الحرب لابسا الدروع:

على ابنِ أبى العاصى دِلاصٌ حصينةٌ
أجادَ المُسدّى سردَهَا وأذالَـها

وذكر له قول الشاعر الآخر يمدح صاحبه بأنه يلقى الأعداء حاسرا مكشوف البدن لا يتحصن بالدروع، شجاعة منه واستخفافا بالموت، لقد دافع كثيّر عن نفسه بقوله: يا أمير المؤمنين، إن الشاعر وصف صاحبه بالخرق ووصفتك بالحزم، فربما كان ذلك من عبدالناصر ورفيقه أخذا كذلك بالحزم والاحتياط.

وقد يمدح الشاعر ويهجو وهو صادق فى الحالين، كما رأينا

قديما فيما كان من بعض الرجال، حين مدح وذم فى ساعة واحدة، تعبيرا فى الأولى عن رضاه وفى الثانية عن غضبه، واعتذر عن ذلك بقوله: لقد صدقت فى الأولى وما كذبت فى الثانية، غضب صدّيق، فقال ما قاله عن عبدالناصر هاجيا، ثم قال بعد ذلك يذكر شعب مصر:

هنا شعب وراء "جمال" ماضٍ إلى أهدافه يقظا أمينا

ويكفى أنه أنهى حياته فى الشعر بالقصيدة التى قالها فى رثاء جمال:

أبا الثوار هل سامحت دمعى
يفيض وصوت نعيك ملء سمعى
نعاك وأنت ملء الأرض سعيا
وذكرك قائم فى كل ربع
بكتك عيون أهل الأرض حولى
فكيف أصون بين الناس دمعى
جزاك الله عنا كل خير
ورواك الرضا من كل نبع

وقد نجد فى شعر يوسف صديق هنوات يسيرة، تتعلق باللغة أو بالوزن، كاستعماله كلمة "الجوْر" بضم الجيم، مثلما يقع فى الاستعمال الدارج لها، أو قوله، متجاوزا قواعد الوزن الشعرى:

ففيم انفعالك حين قالوا وأنصفوا بأنك نيل للعدو وعامل

لأن بيته من بحر الطويل ولا يصح أن يقع فيه قوله "انفعالك" فى الموضع الذى وقع فيه من البيت إلا مع تسكين كاف الخطاب، وهذا

غير جائز، كذلك ما جاء فى الديوان من قوله:

ظلموا مودتنا وقالوا إننا قوم تعادينا، بئس ما قيلا

فالشعر من بحر الكامل، ولكن ورد الشطر الثانى من البيت على بحر آخر، وهو المنسرح، وهذا غير جائز، كذلك قوله:

الله أكبر أذّن الفجر فقم وارقب النور من الشرق أبدا

انزلق فيه الحس الشعرى لدى الشاعر من بحر الكامل إلى بحر الرمل.

ولكن امتلاك يوسف للموهبة الشعرية أمر واضح لا اختلاف عليه، وشعره القليل الذى تبقى لنا بعد أن تبدد أكثر شعره لأسباب سياسية بنت وقتها، وبعد أن اختفى ديوانه، وهو فى المطبعة، وكان قد أعده للنشر، يدل على أنه كان خليقا بمنزلة عالية فى الشعر لو أنه توفر عليه وأعطى الوقت الكافى لترويض هذا الوحش الهائل الذى نعرفه جميعا باسم الشعر.

فاروق شوشة
طقوس الحركة فى المسارات المدارية

عبر حقبة زمنية تمتد نحوا من خمسين سنة، استطاع فاروق شوشة أن يرسخ معالم للكتابة الشعرية التى تمخض عنها عالم شعرى خاص، ساطع كالنهار فى وضوحه - عالم لا يتأتى لكائنات الشعر الليلية السكنى فيه، له مذاقه الخاص الذى لا يشتبه بشىء مما سجله تاريخ الشعر القديم أو الحديث، وإن كانا معا يجريان فى عروقه ويمتدان فى أنفاسه، تموج فيه الأضواء وتنحسر فيه العتمة، تنفتح مساحاته للتأويل وتعدد المعانى، ولكنها تتجافى عن الإغماض والتصنيع؛ ذلك لأنه يداهم المتلقى المشافه الحاضر الذى يصغى للخطاب الشعرى المباغت، فانطبع لذلك بطابع الشعر الشفوى الذى يتميز بخصائص ملحمية ظاهرة، هناك ما يشبه العقد الحميمى بين الشاعر والقارئ، ومن شروطه ألا يرهقه على نحو مستمر بالمعانى المتزاحمة أو التى تتغير على نحو يستهلك طاقته فى اللحظات الأولى

من القصيدة، وإنما يعينه على أن يستعد لمقاطع أخرى بالحيوية نفسها، ولذلك كانت الأصداء المتجاوبة فى زوايا القصيدة، شعر فاروق شوشة ينتظر قارئه أن يأتيه فى المقاطع الأخيرة من القصيدة صدى مقاطعها الأولى.

وأول شيء يلفت النظر فى هذه الظاهرة التى يتميز بها شعره، أن القصيدة تأخذ مظهر الدائرة التى تنغلق على نفسها وتنتهى إلى نقطة البداية، فأحيانا تُختم بالمقطع الشعرى الذى استهلت به، كالذى نراه مثلا فى قصيدة "رومانتيكية":

من أى البحرين أخاف
البحر الممتد أمامى
أم بحر يغرق فى عينيك
مرتج الموجة والإعصار
لا شاطئ فيه ولا مجداف

(الأعمال الكاملة ج١ ص ٥٦٨).

الشاعر- هنا- يختم القصيدة كأنه يبدؤها، وينهيها كما كان قد استهلها، ويمضى- فى دورةٍ - عائدا على بدء، فيقف حيث كان ينطلق، وبين البداية والنهاية تتحرك "الأنا" بين دائرتين أو أفقين من الرؤيا الضيقة إلى المطلق، وكما كان يقول ياكوبسون فى عبارة مشهورة له ينعكس مبدأ التماثل على مفردات القصيدة، فهاتان الدائرتان أو الأفقان من الرؤية الضيقة للحياة والمطلق الذى تنفتح عليه التجربة ليسا إلا البحرين اللذين ذكرهما الشاعر فى مطلع القصيدة وفى نهايتها:

تنزعنى من أضيق رؤيا
ترمينى فى شرك المطلق

هذه التقنية التى تمثل ملمحا واضحا فى الكتابة الشعرية عند فاروق شوشة - منذ ديوانه الأول حتى ديوانه الأخير- تعبر عن نفسها فى صور شتى، فهناك كذلك غير تكرير المقطع بحذافيره تكراره على نحو تضمر فيه متعلقات الجملة الشعرية الأولى، وهو ما يظهر فى قصيدة "عصفور الحلم":

من يطلق عصفور الحلم
من كوة هذا الليل المطبق
والأفلاك المستلقية على جنبات اليم
.. ..
من يطلق عصفور الحلم (ج٢ ص ٢٩٣).

فنهاية القصيدة لا تصرح بالمقطع الأول كله، وإنما تكتفى بالجزء الضرورى الذى تستدعى الذاكرة- بالضرورة- متعلقاته الأخرى، والشاعر فى هذه القصيدة يضرب أيضا على الوتر نفسه من عالمين: الليل المطبق أو الزمن الجهم، والآخر زمن السيل المتدفق.

وفى ديوانه الأول يفتتح القصيدة بالعبارة نفسها: "إليك يا مسافرة" التى ينتهى بها، لا فى القصيدة إجمالا، ولكن فى كل مقطع من مقاطعها، وإن كان معنى الجملة يتغير فى كل حالة لتغير متعلقات الجار والمجرور، وتلك صورة أخرى من صور الكتابة الدائرية التى يتميز بها شعر الشاعر.

إن ما سماه القدماء التصدير، أو رد أعجاز الكلام على صدوره

يمكن أن يكون مفيدا هنا، ولكنه ليس وافيا، فالحاجة إلى لغة جديدة لشرح هذه الظاهرة توجب علينا تبنى مصطلحات أخرى مناسبة، وهو ما أردت التعبير عنه بالحركة فى المسارات المدارية، على أن هذه الإشارة إلى التصدير قد تكون ضرورية للتنبيه إلى العلاقة بين الظاهرتين واستمدادهما من أساس نفسى أو ثقافى واحد، وقد ذكر القدماء من أمثلة رد العجز على الصدر قول الشاعر:

سريع إلى ابن العم يشتم عرضه   وليس إلى داعى الندى بسريع

فأول كلمة فى البيت هى آخر كلمة فيه، كما أن أول شيء فى قصيدة شاعر المدارات هو آخر شيء فيها.

ولا ينبغى أن يفوتنا ملاحظة ظواهر أخرى فى الشعر العربى، كالتصريع فى ختام القصائد، والتصريع إنما يكون فى الاستهلال، وهذا هو الأصل فيه، فمن التصريع الذى ختم به الشاعر القصيدة قول أبى العلاء مخاطبا الممدوح:

عش فداء لوجهك القمرانِ   فهما فى سناه مستصغران

وذلك فى قصيدته المشهورة :

علانى فإن بيض الأمانى   فنيت والظلام ليس بفانى

وكذلك المرقش الأصغر فى مفضليته الميمية من بحر الطويل.

من الممكن إذن أن نبحث عن إرهاصات الكتابة الدائرية عند فاروق شوشة فى ظواهر أخرى كالتصدير الذى تحدث عنه القدماء والتصريع الختامى.

وقد يكون التكرار دائريا، لكن مع تعديل المقطع الاستهلالى والتصرف فيه وإعادة ترتيب الجمل:

شىء يولد كالأسطورة

شىء يا عينى المبهورة

يتفجر فى وهج الشمس

....

***

شىء يا عينى المبهورة

يتفجر فى وهج الشمس

شىء يولد كالأسطورة (بغداد تثور ص ١٠٦ ج١ من الأعمال الكاملة).

وهنا يتوافق آخر سطر فى القصيدة مع أول سطر.

أو قد يحتوى المقطع الاستهلالى على جمل أخرى- يحذفها الشاعر من المقطع الختامى- تعطى طابع المشهد الحافل بالتفصيلات، كما فى قصيدة لا مفر:

هذا أنا

وفى نهاية الطريق أنت

واحة شهية، سحابة سخية تمر

أدمنت ظلها ولا مفر

والآخرون بيننا

***

.. ..

هذا أنا وفى نهاية الطريق أنت

والآخرون بيننا (الأعمال الكاملة ١ / ٤٣٣).

أو قد تستبدل جملة من المقدمة بسواها، كما فى قصيدة "عابرة":

من أنت لا أدرى ولا من دليلْ   يا ومضة تعشى فؤاد الكليلْ

..............،

***

من أنت لا أدرى ولا من دليلْ   غيبى إذن فى زحمة المستحيلْ

أو قد تتخلل الجملة الاستهلالية سكتة لطيفة مشعرة بمعنى الختام مصحوبة بوصف مضاد، كالسكتة بين المعطوف عليه والمعطوف فى قصيدة النيل:

ألقى النيل عباءته فوق البر الشرقىّ ونام

....

ألقى النيل عباءته فوق البر الغربىّ

ونام

لا يأتى التكرار الدائرى إذن على نحو واحد، فله مظاهر كثيرة تتميز بالتنوع الذى يفتح مجالا خصبا أمام البحث الأسلوبى، ومن مظاهره أيضا أن الدائرة تنغلق فى موضع ما فى نهاية القصيدة، ولكن القصيدة نفسها لا تتوقف، بل يظل هناك فائض من الألفاظ أشبه بالملحق أو الإضافة التى تأتى من خارج القصيدة:

قف لم يعد سواك فى نهاية الطريق .، قف

.، .، ....، ..

***

قف لم يعد سواك فى نهاية الطريق .، قف

متى تصبح مرة وتنفض الغبار

متى ،، متى ،، وكيف (اعتراف ص ٤٨ ج١).

وكما فى قصيدته "سكن العبير" التى يرثى بها صاحب ديوان "عبير الأرض" الشاعر فوزى العنتيل:

سكن العبير وأطرق الصمت والروض لا ظل ولا صوت

.. ..

***

سكن العبير وأطرق الصمت والروض لا ظل ولا صمت

كم أنت قاس أيها الموت كم أنت قاسٍ أيها الموت

(الأعمال الكاملة ١ / ٤٧٣)

أو قصيدة "الذبح والسكين":

فى البدء كان الذبح والسكين

.. ،. ،. ،.

***

فى البدء كان الذبح والسكين

وفى الختام

كلنا المضرج الطعين (الأعمال الكاملة ٢ / ٣١٩).

أو قصيدة الفنار :

ما بين ومضة تضىء وانطفاءة

عبرت،، ....

***

قدر مع الفراغ دورتين

ما بين ومضة تضىء وانطفاءة

وقل لهم: يا صحبتى رأيت هولا قادما .، رأيت رعبا

جاثما .، رأيت عمرا نادما .، ناديتكم فلم يجب أحد (٢ / ٤٦٠).

إن الفائدة التى قد يجنيها القارئ الأسلوبى من هذا الاستقراء، أنه قد يستطيع أن يضاهى هذه الأمثلة الأربعة المتشابهة من كلام الشاعر، فيضعها فى سياق استبدالى واحد، وأنا أشير هنا بكلمة الاستبدال إلى الفكرة المعروفة عند اللغويين عن المحورين الرأسى والأفقى أو الاستبدالى والتجاورى.

وكما يكون التكرار دائريًا تنغلق فيه الدائرة قبيل نهاية القصيدة، يكون على العكس من ذلك فتنغلق الدائرة فى نهاية القصيدة ولكنها تنفتح بعيد مطلعها، فيأتى ما سميناه "الفائض" فى البداية:

.، .، ..

***

لسوف نغدو قصة كبيرة

كبيرة لأنها حياة حب

ومرة لأنها شباب حب

وحلوة لأنها قصة حب

.، .، ....

وسوف تصنعين

من الأسى الكابى، حكاية لنا

حكاية تموت كل يوم

لأنها تعاد كل يوم

لأنها لنا معاً

....

***

لسوف نفدى.. إلخ (ضاع فى الزحام: الأعمال الكاملة ١/ ٣١٧).

وكما استقصى العلماء قديما أنواع التصدير، ووجدوا من بينها ما يكون آخر البيت فيه موافقا كلمة أخرى فى البيت غير الكلمة الأولى، نستطيع كذلك أن نعقد المقارنة هنا بين ما أوردناه وهذا النوع من رد الأعجاز على الصدور.

على أن شعر صاحب المسارات المدارية يحتوى كذلك على التكرار المتسلسل، فتنتقل القصيدة من تكرار إلى تكرار آخر، حيث التكرار الدائرى فى المقطع الأول ينسخه تكرار آخر فى المقطع التالى:

أجهدتنا من فرط الظلمة

عينانا فلنغف الليلة

وسلاما يا ليل الرعب

.. .. ..

أجهدتنا من فرط الظلمة ..إلخ

***

لا قيد يكبل روحينا

إلا قيد فى روحينا

....

لا قيد.. إلخ (الحصاد، ١/ ٩٠)

وتتحرر القصيدة فى نهايتها من التكرار حيث تفضى برسالتها الأخيرة: أن نحيا رغم الآلام .، وأن نبتهج، وهذا هو التكرار المزدوج الذى قد يصاحبه ازدواج الوزن فى القصيدة، كما فى "سقوط الوهم"، حيث يقترن تغير السؤال من (هل آن سقوطك يا ظل/جبل الوهم إلى: هل آن أن نعودللبراءة/الجراءة/القراءة) بتغير الوزن.

هذه الطقوس الدائرية التى تؤديها القصائد عند فاروق شوشة على نحو لا يتوقف، إنما هى آخر الأمر طقوس الفراشة التى تدور فى المكان «بحثا عن» لحظة ضوء، كما أنها فى الوقت نفسه طقوس الدوران «حول» لحظة ضوء، هى جدلية العلاقة بين الحاضر «حول» والمستقبل «بحثا عن» التى سنتفيدنا لدى تحليل قصيدة "فى المصيدة": عارٍ وترجمنى الظنون، عارٍ سترجمنى الظنون.

إن الأزمنة الثلاثة متضمنة فى حقيقة الأمر فى هذه الطقوس، فهى دورة الحياة التى تنحنى ثم تعود من جديد، والمحبوبة هى مركز الدائرة فى تلك الطقوس:

أنا إليك مبتداى حاضرى نهايتى
أشعلت أيامى فصارت نارها حقيقتى

النار والحقيقة وانجذاب الفراشة فى حركة دائرية تشمل الأزمنة الثلاثة: مبتداى حاضرى نهايتى، أمر جلى فى البيتين وإنْ لم يصرح الشاعر بذكر الفراشة، لكن كما أن هناك دائرية زمنية، هناك أيضا دائرية مكانية فى قوله مثلاً، وقد مضى: هذا أنا وفى نهاية الطريق أنت والآخرون بيننا، ولأن المحبوبة هى لحظة الضوء نفسها، وهى فى الوقت نفسه المخلّص الذى يحمل الشاعر إلى هذه اللحظة كذلك،

كانت هى متّجه النداء والاستغاثة فى قوله:

يا من يحملنى لينابيع الضوء القادم
علّى أتسلق هذا الخيط الممدود
أجاوز هذا الأفق الكابى

.. .. ..

رماح القوم تلاحقنى
وتنوش بقايا من قطرات دمى

.. .. ..

ورماح القوم تلاحقنى
وتنوش بقايا من قطرات دمى (١ / ٣٨٦).

المحبوبة وحدها هى التى تكمن فى اسم الموصول فى قوله: "يا من يحملنى"، وإن كانت اللغة ترشح المفرد والجمع، المذكر منهما والمؤنث، إمكاناتٍ واحتمالاتٍ للتفسير، لكن لغة الشاعر تنفيها جميعا إلا الأنثى المخاطبة المحبوبة:

أعرف أن خطاى تسابقنى فى الدرب إليك
بحثا عن لحظة ضوء منشودة (١/١٧٣).

والبحث عن الضوء يكاد يكون المرادف للحلم فى قصائد فاروق شوشة، وهو الإيمان بالغد فى قصيدته "من فدائى إلى صديقته"، حيث الطقوس الدائرية فى العود على البدء، لكن مع بعض التعقيدات فى المناورة التكرارية فى القصيدة: عيناك وإيمانى بالغد- الرؤية الحاضرة والحلم المستقبل.

الدوران حول المحبوبة - إذن- هو خلاصة التجربة التى تقدمها

القصائد التى تشتمل عليها دواوين الشاعر: الصوفى يرى المحبوبة أنَّى اتجهت عيناه:

فكل مليح حسنه من جمالها

معار له، بل حسن كل مليحةِ

وما برحت تخفى وتبدو لعلة

على حسب الأوقات فى كل حقبةِ

(ابن الفارض)

وكذلك يراها الشاعر الذى أدمج السمع والبصر معا:

إذا رن صوتك فى مسمعى

رأيتك فى كل شىء معى

(الأعمال الكاملة ج١ ،ص ٣٠٥).

وهى مصيره والنقطة التى يشد إليها بخيط خفىّ:

أكلما خطوت كان فى اتجاهك المسير

تشدنى يد خفية إليك

أكلما خطوت خطوة وددت خطوتين

لعلنى أراك أنتهى لساعديك (الأعمال الكاملة ١/ ٢٨٧ - ٢٨٨).

على أن هذه المحبوبة تدور على قطبين من الجمال والجلال، على نحو ما قال شراح الصوفية فى قول كعب بن زهير:

لكنها خلة قد سيط من دمها فجع وولع وإخلاف وتبديل

حيث قيل إن وصف المحبوبة بهذه العيوب لا يلائم حال المحبين، وأجيب بأن المحبوب له صفات الجمال ونعوت الجلال، وأن المحب لابد له من حظ فيهما، وعبر الصوفية عن المقامين بالقبض والبسط

والمحو والصحو والتلوين والتمكين.. إلخ، وقد ظهر حظ المحب من صفات الجلال فى كثير من قصائد الشاعر، كقصيدته "العرى":

عيناك تقولان تقدم
لكن يديك تصلبتا سدا يفصلنا ويعذبنا
تصطنعين وقار الحكمة والعقل المعتل
يهذى بالألفاظ الكاذبة الباردة الجوفاء (١/١٣٦).

تشكل طقوس الدوران ملمحًا كونيا ذا طابع صوفى خالص، ربما كان هو أساس العلاقة الاشتقاقية - فى المادة اللغوية "سبح"، بين التسبيح: سبّح لله ما فى السماوات والأرض، والسبح: وكل فى فلك يسبحون، إنها طقوس الحج إلى نقطة مركزية، وهى كذلك طقوس الهجرة إلى نقطة تحيا فى الذاكرة والعودة المتجددة إليها، هجرة الطيور وهجرة الشاعر حين يقول:

لم تنخلع لومضة أو خاطرة
ولا انتهت إلى كليمة تضىء فى الضباب
حياتى المهاجرة
إليك يا مسافرة (الأعمال الكاملة ١ / ١٣).

العود المستمر إلى نقطة البداية يمكن أن يرى على وجهين: تهاجر أسماك الثعابين من النيل إلى أقصى الغرب فى رحلة تستغرق آلاف الأميال، وتستكمل سلالتها الدورة، فتعود إلى نقطة الانطلاق حيث الرغبة المركوزة داخلها لإعادة سيرة الآباء وتجديد المسيرة الدائرية، نستطيع أن نرجع - هنا - إلى فهم أصحاب التحليل النفسى، إلى خلاصة التجربة الفرويدية التى أوردها صاحبها فى كتابه "ما فوق

مبدأ اللذة" حين أراد أن يفلسف وأن يصل إلى رؤية شاملة تجمع ما تشتت من خبراته فى الفهم والتحليل: المادة الأولى التى انبثقت فيها الحياة، وهى المادة الجامدة التى لا حركة فيها، أو التراب الذى خلقنا منه، تسعى على الرغم منها فى رحلة جديدة قائمة على الحركة المغايرة لطبيعتها الساكنة، لكنها بفعل خاصتها الأساسية، وهى خاصة القصور الذاتى inertia، تضمر الرغبة فى العودة إلى حالتها الأولى، الرحلة فى حقيقتها سعى إلى الحالة الأولى- حالة الجمود، الحياة إنما هى فى حقيقتها رحلة إلى الموت، الموت غاية كل حى، الموت غاية أو هو فى الحقيقة الغاية، إنها حالة الاندماج الكامل بيننا وبين الطبيعة التى خرجنا منها فنكون نحن وإياها شيئا واحدا، هى حالة الاندماج التام كذلك بين الأم والطفل - حالة المادة التى لا يتميز فيها شىء عن شىء.

لكن هذا لون واحد من التفكير، هو التفكير المادى - أو الذى يقتصر على التفسير المادى المباشر الذى لا يتجاوز تجربة الحواس والعقل وحدهما، وإنما هناك لون آخر من التفكير لا ينبغى النظر إليه على أنه يناقض التفسير الأول، بل يكمله، ذلك لأن التفكير الأحادى النظرة يقف على ساق واحدة، وهنا يأتى إلى أذهاننا مفهوم الاغتراب فى التفكير الغنوصى القديم عند أصحاب الأفلاطونية الجديدة، فهو المعنى الإيجابى الذى به تتحرر الروح، التى هى النور، من السكنى فى هذا العالم المادى، إذ لا يتيسر التوجه إلى العالم الذى يقع وراء عالمنا إلا بالاغتراب، الروح عند أفلوطين ليس بوسعها أن تعود إلى النور- إلى الكمال الذى صدرت عنه - إلى الأصل، إلا

بالسفر عبر الآخر: الجسد، فعليها ألا تقع فى براثن الجسد وألا تغترب عنه فى الوقت نفسه، الرحلة عبر الجسد هى رحلة ملابسة واغتراب فى آن واحد.

إن رحلة القصيدة عند فاروق شوشة هى رحلة الاغتراب عن الآخر للعودة إلى الأصل - إلى نقطة البداية: هذا أنا، وأنت فى نهاية الطريق، والآخرون بيننا، "أنت" - إذن - هى الغاية التى لابد من السفر إليها عبر الاغتراب عن الآخرين - هذا الأفق الكابى حيث رماح القوم تلاحقه وتنوش قطرات دمه: منخلعا عن كونكم أطير.

كذلك فإن ملمحا أساسيا فى الكتابة الشعرية عند صاحب المدارات أنها تدور على قطبين من الغنائية والسردية، نقرأ القصيدة القصة عنده فى جملة من كتاباته، منها مثلا قصة "الشهيد" التى أسوقها هنا باختصار وتصرف، خالية قدر الإمكان من العناصر الغنائية: "مد يدا وسلم، فارتاع طير طار من ضلوعه وحوم، كان يريد أن يقول (شيئا)، إنما لم يتسع الوقت فغمغم وانهار مسرعا، لم يلتفت وراءه، كان يخاف صوت طفلتيه عندما تعلقت بثوبه الأكف تسألان عن (سبب) رحيله، استرسلت أحلامه: "عصفورتان تكبران .، .، "، رفرف الحنين، أبناؤنا قيد إذا صاح هاتف الجهاد، لم يلتفت وراءه، فى صدره موعد يشده وقسم قد أقسمه، ربوة خضراء يسكن الخلود عندها تشير: ذق مرة أو مرتين من قبل أن تندم، لكنه تقدم، وأغمض العينين حين صوب ولم يمت مستسلما:

يا خاطرا مطوفا

وطائرا محوما

يا نازلا ملء العيون

فى سبيكة الحمى

ليس سواك الآن،

من يضيء ليلنا

معراجك الجمال والبهاء واكتمال هالة البرق المنير

وانعقاد كوكب ينور السماء والمدى

يا أيها الوجه الجميل كيف ارتضيتنا عنك بديلا ثم وافتديتنا

وكيف أصبح الموت الكريه شهوة

تذوب فى أتونها متيما

مد يدا وسلم، فانبجست عين السماء تبكيه مسكا ودما وخاطرا مطوفا وطائرا محوما تفحم فى عطره".

(الأعمال الكاملة ٤٥٠/٢)

ويعلم القارئ أنى لم أسق هذه القصيدة من شعر فاروق شوشة- على هذا النحو- سدى، ولا حتى لكى تعود إليه أصداء ما سبق ذكره عن الضوء والفراشة أو الأتون والشهيد الذى يذوب فيه متيما، والجمال والجــلال (أو البهاء فى لغة القصيدة)، والموت الذى أصبح شهوة إلى آخر هذه المعانى، وإنما ليلتفت إلى تقنيات أساسية فى هذه القصة: "مد يدا وسلم"، تلك العبارة الدائرية التى كساها التعدد الدلالى معنيين مختلفين فى أول القصيدة وفى آخرها: مد يدا وسلم لوداع طفلتيه (المستوى الشخصى)، مد يدا وسلم لوداع الأحياء والكون الذى بكاه مسكا ودما، كذلك المونولوج الداخلى أو حديث النفس: "عصفورتان تكبران"، "أبناؤنا قيد إذا صاح هاتف الجهاد".

أما التقنية الأخرى الأساسية فهى التعليق على الأحداث الذى يشبه نشيد الكورس فى المسرحية التراجيدية، وهو ما ينهض به القسم الغنائى من القصيدة: يا خاطرا مطوفا.. إلخ، والالتفات من السرد أو ضمير الغيبة إلى الخطاب، مما يعطى القصيدة طابعا ملحميا تظهر فيه ملامح الشعر الشفوى الإنشادى الذى يلقى على جمهور من المستمعين وتتكرر فيه الجمل، وهو أمر من شأنه أن يخفف من عبء التواصل القائم على المواجهة بين السامع والمتكلم والتخفيف عنهما معًا.

وقصة "الزيارة" تشبه قصة "الشهيد" فى ذلك، ولكن تتداخل الغنائية والسرد والتعليق على الأحداث والأحداث ويختلطان: الصوت صوتها. (كانت تجمعنا وتضم شتاتنا كأنها) جدار بيتنا القديم، الصوت صوتها (كنا لا نصدق فى كل مرة تزورنا فيها أنها هى، إذا جاءت فرحنا) ورف طائر على قلوبنا، كنا نعبر السنين لعلنا نراها قادمة، نحلم بعناقها وتخفيفها آلام الغربة، حين التفتنا نرفع الرءوس كالغريق، كانت مواكب الحياة تغمر الطريق وكل شىء هادر، لم ينسوا رهبة المصير وهم يدفنونها وانهمكت عيونهم فى دمعة العزاء وهم يشيعون وجهها النبيل الذى أضاء برهة كالشهاب ثم غاب، وقبل أن يغيبها التراب استدارت الرءوس تبحث عن وسيلة إلى الحياة: الشمس تثقب الجدار من جديد، تنطلق الأجراس وتقام الأعراس والصغار يركضون حول لقمة الصباح، ارتاحت العيون فى سنابك الرضا، كأن شيئا لم يكن".(١/١٦٨).

وربما جاءت القصيدة قصة تامة خالصة للسرد إلا من نمنمات

غنائية خفيفة: "لقيته يصرخ فى البرية، مناديا بالويل والثبور، عيناه (كأنهما) كومتا لهب، وملء شدقيه مراجل الغضب، رأسه مائل إلى الوراء يوشك أن يقع فوق ظله، مضطرب الخطو، لكنه - كأنما بلا سبب - يخوض فى عظائم الأمور، تبرق العيون حوله تفحصه، سرعان ما تدوسه وتجرفه وتنداح فى دائرة الفراغ والسكون- رأيته وكأنما ما تزال تسكن فى ذاته المهملة المنسية بقية مشرفة على الجنون من نفسه الأبية.

أمس اختفى ولم يعد، هل مات لا أحد يدرى، كأنما احتجاجه الطويل مضى سدى من غير أن يزلزل العباد، أو أن شرطة الطريق أوقفوه حرصا على نظافة المدينة، مهما يكن فإن صوته ما يزال مختبئا هناك فى الطلقة المنكتمة والصيحة المنبهمة، يحلم أن يحرك البلد!". (الأعمال الكاملة ٢/٣١٥).

أما قصيدة "قبل الوصول" فهى القصة التى لا يمكن اختصارها أو التصرف فيها، وهى تعتمد "اللقطة" تقنيتها الأساسية التى ترتكز على الفعل المضارع الذى يمكن أن يطلق عليه المضارع الدائم: أحاول الوصول، أستمر لاهثا، أطرق الباب، أستدير يائسا، أعيد ما بدأت، أصطلى نيرانها، ألمح الطريق إلخ، وتتخلله الجملة الاسمية كذلك التى لا تفترق عنه فى دلالتها المشهدية، تتجمد الكاميرا وتتوقف اللقطات فى حالة حضور دائم، لقد لاحظ أصحاب نظرية الخطاب أن استعمال المضارع فى القصة التى انتهى زمن أحداثها ونحن نسرد حكاية فيلم شاهدناه أو رواية أو مسرحية قرأناها، يوحى بأن الأحداث يمكن أن ترى أو تشاهد مرة أخرى، ومن ثم

فهى تختزن فى الذاكرة فى خانة أو ملف يكون اسمه "الحاضر حضورا دائما، أو الذى لا يرتبط بزمن"، لاحظ هذا حين تستمع فى الإذاعة للمذيع وهو يحكى قصة الفيلم كأنه يشاهده، فهو يستخدم الفعل المضارع دائما.

إن استخدام المضارع الذى يوحى بتجمد المشاهد ووقوفها عن الحركة، كان اختيارا عبقريا من الشاعر دفعته إليه غريزته الباطنة أو إلهامه الشعرى ليتناسب مع لحظة مركزية فى القصيدة هى لحظة الشلل التام والعجز عن القيام بفعل:

"تظل قعيداً تخور، هذا الظلام اللعين عباءة حزن حواليك تزحف تلتف، يقعى عليك، الآن لا أبصر من حولى سوى أسنة الحصار الشارع المسدود والجدار"، وتنتهى القصيدة بالمشهد الأخير:

ها نحن فى ملاءة العزوف قبل لحظة الوصول
يرتعش الشتاء فى ضلوعنا
وتنحنى جباهنا المطفأة العينين
فى ذبول !

الذى لم يكن غير تكرير للمشهد الأول فى القصيدة :

هذا شتاء الرغبة المرير قادم
وهذه خطاه
أصطلى نيرانها الثلجية النبيب
وقبضة الشتاء حولنا عتية ومحكمة

فضلا عن دلالته على بقاء الوضع على ما كان عليه - أن حالة الجمود ازدادت رسوخا وضراوة، كما ظهر من دلالة علامة

الاستغراب التى أضيفت إلى المشهد الأخير:

يرتعش الشتاء فى ضلوعنا

وتنحنى الجباه فى ذبول!

(الأعمال الكاملة ١/٣٥٤)

وتجمع قصيدة "فى المصيدة" كل هذه التقنيات وتزيد عليها؛ فهى تبدأ بالجملة الاسمية، التى تصور مشهدا متجمدا أو لقطة تتوقف عندها الحركة، وما سميناه المضارع الدائم:

عار وترجمنى العيون

وتسترجع القصيدة بعد ذلك الأحداث- فى حركة فلاش باك - منذ اللحظة الأولى للعرى الذى لم يجد ما يستره: "حملت جميع ملابسى معها وفرت، كيف أخرج، كيف أهرب"، ثم تستبق الأحداث- فى حركة استشرافية:

عار، سترجمنى العيون (الأعمال الكاملة ١ /٣٩٦)

وفى القصيدة كذلك المونولوج الداخلى أو تيار الوعى، وهى التقنية الأساسية التى تطغى عليها، ولكن ربما اختلفت عن سائر القصائد القصصية بخلوصها للغاية السردية: السرد من أجل السرد ليس غير، أو السرد الذى يتبرأ من كل غاية أخرى.

هذه التقنيات المتعددة التى يذخر بها الشعر عند فاروق شوشة تلفتنا إلى ضرورة أن نتعامل مع قصائده حين نتعامل معها باحتراس، وأن ندخل إليها من مداخلها الصحيحة وألا نخدع بما فيها من وضوح، فإن ثقافته المترامية الأنحاء يظهر عملها فى شعره على نحو شديد الخفاء، وشعره غنى بتقنيات الموسيقى والسينما على

وجه الخصوص، تلك التقنيات التى اقتحمت شعره عن إرادة منه أو غير إرادة.

وبالطبع لا يقدم هذا البيان عن شعر شوشة إلا عجالة سريعة ومفاتيح للفت النظر إلى بعض المداخل المهمة لفهم شعر الشاعر، إن اللفتات التى قدمتها هنا إنما هى استنفار لهمة الباحث الأسلوبى مثلا، أو الباحثين فى تقنيات السرد أوغيرهم إلى المضى فى الطريق.

الشعر والغموض
ديوان المتصوفون الشعراء
لعادل عزت

ظاهرة الغموض فى الشعر الحديث من الملامح الأساسية فيه، ومما ينسب إلى بودلير أحد رواده العظام قوله: "إن فى تعذر الفهم ضربا من المجد"، وشعراء الغموض- وللغموض معان متعددة - يدافعون عن ذلك باتهام ذوق المتلقى أو القارئ، فهو- كما يقول حلمى سالم - تذوق "بنى على أن الفن نشاط يؤدى مهمة تسرية الوقت وإزجائه بطريقة لطيفة، لا على أنه جهد إبداعى متشعب يتطلب شيئا من الجهد كذلك فى تلقيه"، وهو ينعى على النقاد الذين يتلقون الشعر على نحو تقليدى، فيرون القصيدة غامضة إن لم تعطهم كل ما تعودوا على أن تعطيه لهم القصائد، أى كل ما ينتظرونه من أفكار مستقرة فى قراراتهم وينتظرونها ثانية من العمل الفنى، فشعراء السبعينيات الذين يتسم شعرهم بالغموض ينطلقون- كما يقرر- من مبدأ أساسى هو أن الفن معرفة نوعية تختلف عن المعرفة الفكرية أو

الفلسفية أو التاريخية، وتأتى هذه النوعية التى تختص بها المعرفة التى يقدمها الفن من كونه "يجسد" هذه المعرفة بعناصر وأدوات محددة ذات طبيعة خاصة (مجلة فكر عدد أغسطس ١٩٨٦م).

ولكن هذا لا يشرح الظاهرة التى نحن بصددها، فهو ينطبق على الفن عموما.، إذ الفن الصادق لابد أن ينبنى على جهد إبداعى متشعب، ولابد أن يقدم نوعا من المعرفة لا يتيسر إلا على نحو غير مباشر، فالأدب الذى يعتمد على التقرير والمباشرة والخطابة لا يكون أدبًا، والكشف عن مسالك عظيمة فى الفكر والأدب يتطلب مواهب عالية واستعدادات عقلية خاصة، فصاحب الموهبة العظيمة هو الذى يشق طريقًا يغرى الآخرين بالسير فيه وتوطئته ومد جوانبه وإرساء معالمه، ولذلك ربما كان الحكم على بعض الشعر الجديد يحتاج إلى انتظار الوقت لرؤية أثره ومدى الاستجابة له.

وفى ديوان "المتصوفون الشعراء" لعادل عزت تجربة لها معالمها ونصيبها من الثقافة والعمق، ويمكن تلخيصها فى أنها تجنح إلى اتجاه بعينه فى التفكير الحديث، هو الاتجاه " الترنسندنتالى" الذى يجعل "الأعلى" أو ما فوق الحسى موضوعه، يدور الشعر فى هذا الديوان على الصراع بين قطبين: بين الأرضى أو الترابى الفانى وبين الأعلى الخالد الباقى، وقد سجل ذلك صراحة فى قوله:

بين ذلك الساهم الأعلى وهذا الدرك المظلم يصّاعد شعرى.،

وكذلك قوله:

بين ذلك الهادئ الأعلى وهذا الشبق السافر تحتار الحماسات .، بين ذاك الغائب الأعلى وهذا الأسفل الهابط إنى عالق بين ممات

ونجاة مستحيلة. (ديوان " المتصوفون الشعراء " ص ١٤،١١ على التوالى).

ولما كان فعل "العلو" أو التسامى نحو ما يتجاوز هذا العالم المألوف يعتمد – كما يقول فلاسفة العلو – على المجازفة، إذ يشعر الإنسان – على حد تعبيرهم – بأن ما يمتلكه ينزلق منه، أو يشعر بأنه يقتلع من العالم، فقد عبر الشاعر عن هذه الفكرة مصورا فعل المقاومة الذى يتمثل فى الخروج عن جاذبية الوجود الأرضى المتمثلة فى الغرائز والشهوات وإيثار النفس البشرية للراحة وللمألوف، فقال (ص١٣):

إننى جازفت فاصّاعدت فى هذى الفراغات – المعانى خارجا عن قوة وحشية يتبعها أن أتسامى، وهى تقعى فى قوانين الحضيض.

ولذلك يتجه بالخطاب إلى الجماعة التى تحاصره برغبتها فى الحفاظ على مكاسبها المزعومة وعلى الأمن الزائف الذى تشعر به بعيداً عن المغامرة وارتياد الآفاق غير المألوفة:

ها أنتم على الشاطئ تخشون المحيط،. إذا رحتم تلاشيتم خلال الدمدمات السود فى أقصى المحيط .، سحقا لكم إن لم تموتوا فى المحيط (ص ٧).

وكما يذهب فلاسفة العلو فى وصف هذه التجربة، كذلك يذهب الشاعر، هم يقولون: كل ما يملكه الفكر بإزاء العالم هو أن يصطدم به، وأنه لا يستطيع أن يصل إليه إلا من خلال حركة تؤدى به حقا إلى نوع من الاحتكاك،، ولكن هذا الاحتكاك لا يكون إلا شيئا خاطفا

كالبرق الذى يلمع فى الأفق لحظة واحدة، ويقولون: إن الملموس يرد على الفور من يلمسه ويلقى به بعيدا عنه.، ذلك ما يقولون، أما الشاعر فيقول:

إن المرتبك الأعظم والمطلع الأعظم يلتقيان لثانية كشعاعين من النور.

الشاعر هنا كما هو ظاهر يصدر عن الأفكار نفسها التى يصدرون عنها.

ثم يقول:

كيف الوصول إليك يا أنت الذى.، يا أنت يا ....، كيف الوصول؟

على أى معنى يمكن أن نفهم سلوك الشاعر هنا وقد حذف صلة الموصول: يا أنت الذى، ثم هذه النقط بعد أداة النداء "يا" الدالة على حذف المنادى اسمه أو صفته أو ما يتعلق به، إلى أى شئ يشير ذلك.

إن حذف صلة الموصول وحذف ما بعد "يا" التى للنداء شىء قصد إليه الشاعر قصدا، ولذلك دلالة فى التجربة الصوفية التى يعبر عنها، ذلك أنه يشير بوضوح إلى محاولة الشاعر الوصول إلى كنه هذا الذى يخاطبه والسعى إلى وصفه وتسميته، ثم النكوص عن ذلك إشارة إلى أنه يعلو على كل تسمية، فكل ما يمكن تسميته والتعبير عنه هو شىء متعين وذو شكل، والعلو فوق كل ما يوجد معناه العلو فوق كل متعين وذى شكل: "يترتب على هذا أن ما أصل إليه من وراء هذا العلو لا يمكن أن يكون شيئا يقبل التسمية والتعبير" (فلسفة العلو ترجمة د، عبد الغفار مكاوى).

وأحيانا يلجأ الشاعر إلى تسميته باللفظ الصريح، فيطابق بين" لفظ الجلالة" وبينه، كما يفعل فلاسفة اللاهوت، يقول الشاعر(ص٢٧):

وأنا أنساب شوقا حاصرتنى وسوسات التربة القاسية الملمس،
والله استوى ياقوته فى قلبى.

وقد نلحظ هنا فكرة الشوق أو الوجد، وهى فكرة صوفية خالصة، وقد استعمل الشاعر كلمة "الوجد" صراحة فى قوله: أه والوجد رسول النجم للنجم......، إلخ.

ومن التعبيرات التى صور بها الشاعر فكرته عن النفس البشرية واضطرابها بالغرائز والشهوات واحتياجها إلى دليل يهديها، قوله:

هيا فلتأتوا بالقنديل إلى أعماق البحر، فإن الحيوانات المرجانية راحت تتلوى فى نشوات ماجنة حيرى، والأصداف انتشرت فى ترتيب فوضاوى كنجوم شتى، ستروعكم نار الرغبات بقاع البحر، ولو أشعلتم قنديلا فى النفس تميتون سنينا من جدل أعمى.

فالبحر هنا ليس إلا صورة من النفس البشرية التى تموج بالرغبات التى تشبه الكائنات الأسطورية التى تتلوى فى نشوة ماجنة.

وفى قول الشاعر: حاصرتنى وسوسات التربة.، إلخ، يظهر قطبا الصراع ممثلين فى قوله "التربة القاسية"، إشارة إلى الأصل المادى للإنسان الذى يحاصره بالشهوات والغرائز، وقوله "والله استوى ياقوتة فى قلبى" إشارة إلى الأصل الروحى كذلك، وبينهما تقع تجربة الصراع.

والوسوسة من الألفاظ الأثيرة عنده ولها مرادف آخر فى تجربته كالهمس والهسيس، ويقع الهمس على مشارف الهابط والصاعد معا، على مشارف الأسفل والأعلى- الطينى والمتسامى.

والشاعر يستخدم العتمات للإشارة إلى الجانب المادى المظلم فى الإنسان، فى مقابل الأصل النورانى، وفى قوله:

قد تصاعدت أشق العتمة الغضبى فينشق عن الأزرق أنغام وصمت.

تربط الصفة وهى قوله"الغضبى" بين الطينى، حيث يقول فى "أحشائه الغضبى"، وبين العتمات حيث يقول: أشق العتمة الغضبى، وهنا تلتقى الأفكار معا على تباين ما بين التعبيرين، وتظل معالم تجربته الشعرية ممتدة على امتداد الديوان.

ومن باب العتمة كذلك الظلام والغيوم والسديم.، إلخ، غير أن الشاعر كثيرا ما يستخرج النور من الظلمات والنيران من العتمات، على حد قوله:

شعرت الله قنديلا تخفّى فى الغيوم .

وقوله: عتمات تخرج النيران.

أما قوله:

قد تصاعدت أشق العتمة الغضبى فينشق عن الأزرق أنغام.

فإن الأزرق عنده والزرقة، مثلها فى ذلك مثل النار والنجوم والمحيط والبحر أحيانا وكذلك الريح، كلها رموز على "العلو" والأعلى، وجميع استخداماته للزرقة تدل على ذلك، ومن أمثلتها قوله:إننى فى حضرة النور خلال الزرقة العلوية القصوى تشهيت أراها ثم لم تأبه وولت كالهباء وقوله:

وأنا حيث ازرقاق النار أنهار فتنهارين.

أما استخداماته للفظ "النار" ففيها دلالة صارخة على هذا المعنى، والنار من الرموز الأثيرة عنده التى يكثر استعمالها، يقول:

يا بلاد البرق فى أرواحنا هيا فإن الغاية القصوى لدينا النار أن

نمسى نارا، نحرق الأشياء شوقا ودخولا للوجود.

ويقول فى موضع آخر:

وإلام النار أشتاق إليها.

واشتياقه إلى النار كاشتياق الفراشات:

يطير فراش تجذبه قهقهة الصاعقة إلى النار النار النار.

على أنه يمكن أن نلمح هنا ما يشبه التأثر بالفيلسوف الإغريقى القديم الذى كان يعد النار أصل الوجود، فألقى بنفسه فى فوهة بركان ليتصل بهذا الأصل الخالد الباقى!

وإذا كان الشاعر قد آلى أن يكد ذهن قارئه، فذلك لأن الطريق إلى فهم الشعر لابد له أن يمر بالكد الدائم والتطلع المستمر إلى التبين وشحذ الذهن لاقتناص المعانى، ولا شك أن تجربة الديوان قد وضعت ناقد الشعر أمام شرائط أساسية: أن يكون إلمامه واسعا بمصادر الثقافة المختلفة، وأن يكون له رصيد فى الفكر يعول عليه فى فهم التجربة التى يتصدى لها وإدراك مراميها وإلا بقى الشعر طلسمات وأشباحا لفظية لا غير.

لكن ما يؤخذ على التجربة، أنها جنحت إلى التقريرية والمباشرة أكثر مما جنحت إلى التعبير الشعرى المغلف بالغموض- إذا فهمنا الغموض فهما صحيحا.

وإذا اتفقنا على أن الشعر لون من ألوان المعرفة كالفلسفة سواء بسواء، فإنه لا يشبهها، و طريقه ليس طريقها، يقول المفكر الألمانى شتروفه: "كل كلام عن العلو أو التفكير فيه سيظل بغير التجارب التى تعززه مجرد شطحات فكرية غير ملزمة، ولابد أن تكون لدينا القدرة

على الحديث عن هذه التجربة الحية المباشرة حديثا طبيعيا حرا، وهو يلجأ فى هذا المقام إلى قطعة من كلام جيته الشاعر الألمانى يقول فيها: "إن كل ما يعبر عنه الإنسان تعبيرا طبيعيا حرا هو فى حقيقته علاقة بالحياة".

وقد عمد الفيلسوف الألمانى إلى تحليل قصيدة للشاعر الأمريكى والت وايتمان الذى يعد من جماعة "الترنسندنتاليين" فى الأدب الإنجليزى الأمريكى، كمثال على هذا الأسلوب الطبيعى الحر فى التعبير عن تجربة العلو: ليس فى القصيدة كلمة واحدة عن العلو، بل هى تتحدث حديثا يمكن أن يستجيب له الخاص والعام وكل قارئ للشعر على أى مستوى من مستويات القراءة، فمن ذا الذى لا يتأثر ولا تنفعل نفسه لصورة أب يقف مع ابنته الصغيرة على شاطئ البحر يرقبان قدوم السحب السوداء وهى تزحف مهددة بابتلاع السماء وكل النجوم التى كانا يتطلعان إليها، وفيها المشترى والكواكب الست الخالدة، أما الفتاة الصغيرة فقد غلبها التأثر لانتصار السحب التى تشبه المقابر، فراحت تبكى فى صمت، وأما الأب فقد أخذ يواسى طفلته بالأمل فى ظهور النجوم مرة أخرى، لأن السحب لا تبتلع النجوم إلا فى الظاهر، ثم ينهى كلامه بقوله:

شىء ما أخلد من النجوم نفسها
شئ سيدوم أطول مما يدوم المشترى المتألق نفسه
أطول من الشمس أو أى تابع سيار
أو الأخوة المتلألئات نجوم الثريا السبعة

هنا يلقى هذا التعليق الأخير: شىء ما أخلد من النجوم

نفسها..إلخ، على القصيدة كلها ظلا جديدا وتتحرك المعانى فى إطار تجربة الفناء، ويكتسب الحس المأساوى مكانا أصيلا فى وجدان القارئ، لأن هذا الإحساس فى حقيقة الأمر هو ما تريد القصيدة أن تعزينا عنه (راجع القصيدة وتحليلها فى كتاب فلسفة العلو ص ١٨٨ وما بعدها).

هذا هو الأسلوب الطبيعى الحر الذى يعبر عن علاقات بالحياة. ومما تجدر الإشارة إليه فى هذا الصدد أن الشعر العربى القديم- الشعر الجاهلى خاصة - يعتمد على هذا الأسلوب، بل ربما فاق كل شعر سواه فى هذا، وفهم ذلك فيه رغم ذلك- ويا للأسف على أنه دليل على النزعة الحسية الغليظة، وأنه مرحلة فى تاريخ الشعر العربى لم يرق فيها إلى مستوى التجريد، أن يكون المرحلة البدائية الفجة للشعر العربى لاعتماده على الصور الحسية!

ياحبذا لو استطاع شعراؤنا أن يربطوا تجاربهم بتجربة الشاعر القديم، وأن يتلقوه بوعى آخر مختلف عما عبر عنه شاعر تجربة العلو، حين يقول (ص ٢٢):

فبدا كل تراث العرب فى قلبى صمغا ومديحا.، إلخ

ولا بد فى النهاية أن نشيد بالجهد الذى بذله صاحب الديوان وبتمكنه من الأساليب العربية ومقدرته على التنويع فى الأوزان الموسيقية وسلامة لغته إلا من هنوات لا تذكر.

المصادر والمراجع

١ – رواية المجوس، إبراهيم الكونى، ج١ص ٣٥٠.

٢ – ج١ص٣٥٢.

٣ – ج١ص٣٥٥.

٤–راجـــع: J.Peck&M.Coyle, Literary , Terms and Criticism، 1993.p148،

٥– راجع: s/z,p.26

٦– انظر مثلا: D.Lodge.Art of Fiction، p139

٧– اجع هنا ما كتبه نيتشه عن هذا فى كتابه: Tragedy from The Birth of the Spirit of Music

٨– راجع مثلا:

Bennet& N.Royle,An ntroduction to Literature Criticism and Theory, 1995,pp 33-40 .

٩– رفات عقل، الكتاب العربى السعودى طـ١، 1980م، ص ١٣.

١٠ ـــ الخطيئة والتفكير، الطبعة الثانية ١٩٩١م، ص ص١٣٨–١٣٩.

١١ – النقد الثقافى، المركز الثقافى العربى، طـ١بم ٢٠٠٠م، ص ص ٩٨–٩٩.

١٢ – كمال بسيوني، فى النقد اليونانى، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الأولى ١٩٩٠م، ص ص ١٤٠ – ١٦٠.

١٣ – د، أحمد فؤاد الأهوانى، أفلاطون، دار المعارف، مصر، 1965م، ص١٤٠.

١٤ – ديوان حمزة شحاتة، الطبعة الأولى ١٩٨٨م، ص ص ١٧٣ – ١٧٥.

١٥ – الرجولة عماد الخلق الفاضل، الكتاب العربى السعودى، طـ١ بم١٩٨١م، ص ٩٠.

١٦ – نفسه، ص ٩٤ .

١٧ – نفسه، ص ص ٩٥ – ٩٦ .

١٨ – نفسه، ص ١١٦.

١٩ – رفات عقل ص ١٤،

٢٠ – زكي مبارك، الأخلاق عند الغزالي، دار الشعب، 1970م، ص ١٧٩.

٢١ – رفات عقل ص ١٤ .

٢٢ – freud, sigmund. civilization and its discontents, college edition, U.S.A 1961. pp72-73

٢٣ – Freud, sigmund,Totem and Taboo. Routledge and Kegan Paul. 1950.p143

٢٤ – Rycroft, Charles, A Critical Dictionary of Psy Choanalysis, Penguin Books. 1968. pp160-61.

٢٥ – Hall. Calvin, A Primer of Freudian Psychology, New American Library, 1954. p.48

٢٦ – Ibid. p.46-47

٢٧ – Ibid, pp.31-35

٢٨ – أصل الأخلاق، ترجمة حسن قبيسي، ط ٢بم ١٩٨٣م، ٧٩ – ٢٩.٨٠ – نفسه ٥٦ – ٥٧.

٣٠ – نفسه ص ٦٦.

٣١ – نفسه ص ٦٧.

٣٢ – ديوان حمزة شحاتة، ص ص ١٠٥ – ١٠٦.

٣٣ – نفسه ٩٥بم ٣٤.٩٧ – نفسه ٥٩.

٣٥ – ɔayne, Michael, A Dictionary of Cultural and Critical Theory, Blackwell, U.A.S 1997 p.178

٣٦ – Hall. Calvin, A Primer of freudian psychology. p.34.

٣٧ – الرجولة عماد الخلق الفاضل، ص ٩٢.

٣٨ – نفسه، ص ٨٩.

٣٩ – نفسه، ص ٢٩.

٤٠ – نفسه، ص ٣٨.

٤١ – نفسه، ص ٥٤.
٤٢ – نفسه، ص ٣٤.
٤٣ – نفسه، ص ٧٨.
٤٤ – نفسه، ص ١١٧.
٤٥ – تربية الجنس البشرى ص ص ١٢١ – ١٥٣ .
٤٦ – نفسه، ص ١٥٠.
٤٧ – الرجولة عماد الخلق الفاضل، ص ٨٥.
٤٨ – عبد الرحمن بدوى، أفلاطون، ص ٢١٥.
٤٩ – نفسه، ص ٢١٦ .
٥٠ – نفسه، 216-217
٥١– ميزان العمل، ص ٤٩ .
٥٢ – نقد الشعر، ص ١٨٥ .
٥٣ – الرجولة عماد الخلق الفاضل، ص ٨٦ .
٥٤ – عبد الرحمن بدوى، أفلاطون، ص ٢١٧.
٥٥ – رفات عقل، ص ١٣ .
٥٦ – نفسه، ص ١٥.
٥٧ – نفسه، ص ١٢ .

للنشر في السلسلة :

* يتقدم الكاتب بنسختين من الكتاب على أن يكون مكتوباً على الكمبيوتر أو الآلة الكاتبة أو بخط واضح مقروء. ويفضل أن يرفق معه أسطوانة (C.D) أو ديسك مسجلاً عليه العمل إن أمكن.

* يقدم الكاتب أو المحقق أو المترجم سيرة ذاتية مختصرة تضم بياناته الشخصية وأعماله المطبوعة .

* السلسلة غير ملزمة برد النسخ المقدمة إليها سواء طُبع الكتاب أم لم يطبع .

إصدارات
سلسلة كتابات نقدية

179- الغفران فى ضوء النقد الأسطورى........ هجيرة لعور (بنت عمار)

180- الحب عند رواد الشعر الجديد......... د. عبد الناصر حسن محمد

181- خطاب البياتى الشعرى .... محمد مصطفى على حسانين

182- جماليات النّص .... محمد الراوى

183- القومية فى المسرح السورى .... غادة الحسن ميكائيل

184- شعر عمر أبوريشة - قراءة فى الأسلوب .... محمود شفيق لاشين

185- القصة... امرأة .... محمد محمود عبدالرازق

186- شعر عبد العليم القبانى .... أمل سعد على

187- طّائر الشّعر .... د. يوسف نوفل

188- بحثًا عن الشّعر .... رفعت سلاَّم

189- النقد الثقافى .... عبد الله محمد الغذامى

190- التفاعل النصى .... نهلة فيصل الأحمد

191- عشرة مداخل لقراءة الشعر............... د. أحمد درويش

192- قبل نجيب محفوظ وبعده .... فخرى صالح

193- لغة الخطاب وحوار النصوص .... د. السيد فضل

194- خطابُ النظريَّة وخطاب التجريب .... د. أيمن تعيلب

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلي سابقاً)
ت:23904096 - 23952496

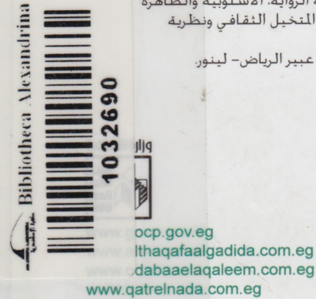


سيجد القارئ في هذا الكتاب فصولا مختلفة عن الشعر والقصة والمسرح. يستطيع أن يلتقط الخيط الذي يجمعها إذا التفت إلى ما تنطوي عليه من الرغبة في حماية ذاكرتنا النقدية التي ظلت أمدا غير يسير تحتفل بمفاهيم ورؤى كانت لها الأولوية والصدارة في كتاباتنا، كالتأكيد على رسالة الأدب والالتزام بقضايا المجتمع إلخ. ثم توارى ذلك كله في خضم التيارات الحديثة التي صارت تنظر إليه بعين الارتياب وتلقي به وراء ظهورها.

وهنا لابد من الإشارة إلى أهمية الوعي بالتباين بين ثقافتين مختلفتين: ثقافة الاستقرار وثقافة الحرية. هذه الثنائية التي قد تتمثل في أعمال المبدعين في التقابل بين ثقافة الوادي وثقافة الصحراء، بين الإذعان للأمر الواقع وبين إرادة الفعل. أو قد تتمثل في الصراع بين القدر والإرادة الإنسانية.

وسيجد القارئ في هذا الكتاب ما يصله بمفاهيم مختلفة في النقد الحديث وطرائقه في قراءة الأدب. كما سيجد أفكارا أساسية لعبت الدور الأخطر في تشكيل الثقافة الإنسانية الحديثة كفكرة العقد الاجتماعي.

المؤلف:
* د.السيد إبراهيم محمد سيد أحمد.
- أستاذ الأدب العربي والنقد الأدبي بكلية الآداب جامعة بني سويف.
- عميد كلية الآداب بجامعة بني سويف.
- عضو لجنة الدراسات الأدبية واللغوية بالمجلس الأعلى للثقافة.
- عمل بجامعات مصرية وعربية مختلفة، منها جامعة عين شمس، وجامعة حلوان، وجامعة القاهرة فرع بني سويف، وجامعة صنعاء باليمن، وجامعة الملك سعود بالرياض.
- حصل على جائزة مجمع اللغة العربية في تحقيق التراث عام 1981 عن كتاب ضرائر الشعر لابن عصفور.
- من أعماله النقدية: الرمز والفن، نظرية الرواية، الأسلوبية والظاهرة الشعرية، آفاق النظرية الأدبية الحديثة، المتخيل الثقافي ونظرية التحليل النفسي المعاصر.
- من دواوينه الشعرية: صلوات العشاق- عبير الرياض- لينور.



الثمن: ٤,٧٥ جنيهًا